Die Musik

im heutigen Italien.

Von

A. G. Conrad.

ALESSANDRO KRAUS FIGLIO
VIA DEI CERRETANI
N 10
FIRENZE

Breslau.
Druck und Verlag von S. Schottlaender.
1879.

Beschmutzte oder aufgeschnittene Exemplare werden nicht zurückgenommen.

Die Verlags-Buchhandlung.

Seinem lieben Mitarbeiter in Apollo verehrungsvoll gewidmet!

Paris, 22. XII. 80. M.G.R.

Die Musik im heutigen Italien.

Die Musik

im heutigen Italien.

Von

A. G. Conrad.

Breslau.
Druck und Verlag von S. Schottlaender.
1879.

ML
290.4
.C66
1879

Vorwort.

Die folgenden Blätter bieten eine gedrängte, aber zuverläſſige Rundſchau über das muſikaliſche Leben im heutigen Italien. Sämmtliche Angaben und Betrachtungen ſind aus der beſten Quelle geſchöpft, aus der Wirklichkeit. Jahrelang habe ich an Ort und Stelle gelebt, geſehen und gehört, bevor ich zur Feder gegriffen.

Es ſind weder muſikaliſche Mährchen, die im farbigen Abendſcheine einer glänzenden Vergangenheit zittern, alle feſten Umriſſe verwiſchen und Perſonen und Sachen in ein myſtiſches Zwielicht tauchen, wie es die Manier empfindſamer Seelen iſt, noch lyriſch verbrämte Seufzer oder pathetiſche Declamationen über die kümmerlichen Verhältniſſe der Gegenwart.

Es ſind einfache Wahrheiten, ſchlecht und recht dargeboten, ohne romantiſche Sauce. Ich wage zu hoffen, daß ſie kein ganz unwillkommener Beitrag zur Kunſtgeſchichte der Gegenwart ſind.

Zu beſonderer Genugthuung würde es mir gereichen, wenn dieſe Blätter zu der Zerſtreuung des weitverbreiteten Vorurtheils beitrügen, Italien habe in den ſchönen Künſten ſein letztes Wort längſt geſprochen, ſeine Productionskraft ſei erſchöpft, ſeine Bedeutung liege in der Vergangenheit und es lohne kaum der Mühe,

sich ernsthaft mit den Werken der modernen italienischen Musikanten zu beschäftigen. Schon in meiner Schrift „Rossini und Wagner" protestirte ich dagegen.

Dieses Vorurtheil ist um so verhängnißvoller, als es jene Ordnung von confusen Ideen zu stärken geeignet ist, welche in der Aufrichtung längst verurtheilter Schranken zur Hemmung des freien Verkehrs auf materiellem und geistigem Gebiete zwischen den modernen Culturvölkern das ausschließliche Heil der respectiven Nationen erblicken will. Fortschritt und Freiheit sind unzertrennlich, im Leben wie in der Kunst. Siehe die Bezeugungen der Geschichte!

Paris, Ostern 1879.

Der Verfasser.

Inhalts-Uebersicht.

Todtenopfer für Victor Emanuel. — Woher der Verfall? — Ein lehrreicher Briefwechsel. — Mozart und Mercadante. — Hinaus mit den Fremden! — Mailänder Chauvinisten. — Cherubini und Paer. — Eine Herausforderung. — Statistik der Theatererfolge. — Ihre Genesis. — Publikum, Telegraph und Presse. — Die Geniefabrik. — Die Journalisten. — Das neue Rom. — Bei Herrn v. Keudell. — Erster Besuch in Florenz. — Die Michelangelofeier von der tonkünstlerischen Seite. — Zweiter Besuch in Florenz. — Die einheimische Kritik. — Die Musikschule in Mailand. — Neues Leben in Venedig. — Das Communaltheater in Bologna. — Richard Wagner. — Lohengrin in Turin. — Naumann und die Zukunftslosen. — La musica del passato. — Der Capellmeister ohne Capelle. — Die Musikschule in Neapel. — „Circolo Cesi.“ — Thalberg und Mendelssohn. — Giuseppe Verdi und Lauro Rossi. — Die neue Generation. — Boito's Mephisto. — Autoren und Editoren. — Der Musikpapst. — Der Staat. —

„Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So commandirt die Poesie!“

Diese Goethe'schen Verse gingen mir jüngst durch den Kopf, wie ich die italienischen Musikanten jammervoll sich abmühen sah, als es galt, ohne lange und breite Vorbereitungen etwas Musik zu machen, die sich hören lassen konnte. Rühmen sich denn die Italiener nicht, daß sie vor allen Völkern die holde Gabe göttlichen Sanges empfangen hätten, daß sie geborene Künstler und zaubermächtige Musiker seien von Kindesbeinen an?

Der große König Victor Emanuel wurde von jähem Tode hingerafft. Das Land überbot sich selbst in Kundgebungen aufrichtiger Trauer um den Hingeschiedenen. Es gab kein Dörflein auf der langgestreckten Halbinsel, das seinem todten Könige nicht mit solennen Funeralien die letzte Huldigung darbringen wollte. Reiche Katafalke, geschmückte Kirchen, feierliche Todtenämter, Prunkreden, Lichterglanz — kurz, ein ganz würdiges Programm wurde diesen Vorgängen allüberall zu Grunde gelegt. Alles glückte — nur die Musik allein vermochte fast nirgends dem weihevollen Momente, der außerordentlichen Veranlassung gerecht zu werden. Alle brachten ihr Bestes dar — nur das musikalische Todtenopfer war mit wenigen Ausnahmen fatale Stümperei. Und doch entschwindet vor der Musik der reichsten Sprache ausdrucksvollstes Wort:

„Warum auch sagen, was das Herz empfindet?
Tönt doch in ihr die ganze Seele fort!
Der Freundschaft Worte haben oft gelogen;
Es täuscht die Liebe durch Beredtsamkeit:
Musik allein hat nie ein Herz betrogen
Und viele tausend Herzen hocherfreut!"

Vor der traurigen Realität der musikalischen Verhältnisse in Italien rettet das glänzendste Citat so wenig, als das Pochen des Volkes auf seine eminente Begabung und seine ruhmreiche Vergangenheit — im Gegentheil! Die Widersprüche machen sich um so greller geltend.

Am schlimmsten kam die Sirenenstadt am blauen Golfe, la dolce Napoli, bei der Todtenfeier Victor Emanuels in tonkünstlerischer Beziehung weg. Durch die bittere Kritik der Tagesblätter wuchs die Thatsache zu einem förmlichen Scandal an.

Um der historischen Wichtigkeit willen sei hier etwas näher darauf eingegangen. Der Capellmeister Paolo Serrao hat durch einen an den „Piccolo" gerichteten Brief uns das authentische Material hiezu geliefert. Wir sind vor jedem Vorwurfe der Voreingenommenheit, den man von italienischer Seite dem Ausländer so gern anheftet, im Voraus sichergestellt, wenn wir die Autoritäten des Landes die Laterne erheben und die nöthigen Streiflichter selbst besorgen lassen. Ich gebe daher den Brief Serrao's im Auszuge. Es ist der Capellmeister, der spricht:

„Es war gegen das Ende des verflossenen Januars, als ich mich eines Tages in das Conservatorium begab, um meinen Pflichten als Lehrer wie gewöhnlich nachzukommen. Da kam der Archivar Florimo auf mich zu, um mir mitzutheilen, daß sich der Stadtrath an die Direction des Conservatoriums mit der Bitte gewandt habe, gelegentlich der von der Stadt in Aussicht genommenen officiellen Todtenfeierlichkeiten für Victor Emanuel die Aufführung eines entsprechenden Musikwerks übernehmen zu wollen. Weil aber der Director des Conservatoriums augenblicklich leidend sei, so würde ich hiermit ersucht, ihn

zu vertreten und die Proben des Mozart'schen Requiems zu leiten.

„Hierauf entgegnete ich: Mein lieber Florimo, angesichts der Umstände, in welchen sich unsere Musikschule befindet, kann das Conservatorium eine derartige Leistung nicht übernehmen. Erstens hat es nur ein Orchester von siebzehn Individuen und Chöre, die im starken Geschlecht schwach und nur im schwachen Geschlechte stark sind; zweitens kann ich in acht oder neun Tagen die Einstudirung eines Werkes, wie das Mozart'sche, nicht zu Stande bringen. Ich kann die Verantwortlichkeit für die Musikaufführung nur dann übernehmen, wenn mir gestattet wird, eine andere Messe zu wählen, und wenn mir soviel Sänger und Instrumentalisten zur Verfügung gestellt werden, als es die Wirkung der aufzuführenden Musik heischt.

„Florimo begriff mich, und als stellvertretender Director schrieb ich nun einen Brief an den Bürgermeister von Neapel, um ihm die Lage auseinanderzusetzen und ihn zu überzeugen, daß das Conservatorium außer Stande sei, aus eigenen Mitteln etwas Wirksames zu leisten.

„Der Bürgermeister lud mich vor, um mir mitzutheilen, daß er die Absicht habe, nicht nur die ersten Gesangskräfte des San Carlotheaters, sondern auch dessen Chöre und das Orchester, soweit es nothwendig sei, mir zur Verfügung zu stellen. Auch er befürwortete Mozart's Requiem, worauf ich außer den gegen Florimo geäußerten Gründen noch anführte, daß in dieser Messe nicht die erforderliche Zahl von Solosätzen vorhanden sei, um die künstlerischen Ansprüche der Sänger zu befriedigen. Ich proponirte dagegen die Aufführung des Requiems von Mercadante, und zwar aus folgenden Gründen: erstens ist es von den Chören leicht zu lernen; zweitens bietet es die Möglichkeit, den künstlerischen Anstand (convenienze artistiche!) den Solisten gegenüber zu erfüllen, denn sonst würden die Künstler der Einladung zur Mitwirkung gar nicht

Folge leisten; drittens ist dieses Requiem ein von den Musikern unserer Stadt anerkanntes gutes Kunstwerk, gut angeschrieben in der Presse, von sicherem, weil schon erprobtem Erfolg und endlich zum großen Theile schon soweit vorbereitet, daß die Proben sofort beginnen können.

„Der Bürgermeister begiff ebenfalls und billigte die Wahl".

Soweit der Auszug aus dem Briefe, datirt vom 23ten Februar 1878. Am 16. Februar hatte die Aufführung in der Kirche Gesù Nuovo stattgefunden — und das einstimmige Urtheil des Publikums und der unabhängigen Presse lautete: Jammervolles Flickwerk. Allerdings wurde dieselbe Musik, als sie am 8. Juli 1871 zum letzten Male in der mit dem Conservatorium verbundenen Kirche San Pietro a Majella zur Aufführung kam, unter dem frischen Eindrucke des Todes ihres Componisten, von dem Publikum und der Kritik beifällig aufgenommen. Aber was beweist das für die innere Güte eines Werkes, dessen Anhörer voll localpatriotischen Eifers wohl eine reizbare Thränendrüse, ein sentimental gestimmtes Herz, aber sicher nicht die nöthige Unbefangenheit und Aufrichtigkeit für ein musikverständiges Urtheil mitbrachten?

Der Brief des Capellmeisters Serrao beurkundet die Richtigkeit folgender Thatsachen: Orchester und Chöre der einst weltberühmten Musikschule in Neapel sind von übler Beschaffenheit; der künstlerische Anstand, d. i. die persönliche Eigenliebe der Sänger, hat eine entscheidende Stimme bei der Wahl eines Tonwerkes; ohne Rücksicht auf die innere Güte einer Composition giebt die Persönlichkeit des Componisten den Ausschlag — Mozart muß Mercadante weichen um des Heimathscheines willen; der Erfolg eines Kunstwerkes wird mit unkünstlerischen, um nicht zu sagen antikünstlerischen, Maßstäben gemessen.

Diese Thatsachen kennzeichnen die geistige Substanz, die kritische Tendenz im Bereiche der actuellen Kunstwelt Italiens,

denn sie sind nicht nur bei dem obenerwähnten Anlaß in Neapel, sondern bei hundert Gelegenheiten in den übrigen großen Kunstcentren der Halbinsel constatirt worden.

Spürt man den nächstwirkenden Ursachen dieser Erscheinungen nach, so ergiebt sich als wichtigste: der Verfall der historischen Studien, wodurch die Geistesarbeit der großen Vorfahren, der Kunsterwerb der vorausgegangenen Blüthe-Epochen zu der Unfruchtbarkeit eines todten Capitals verurtheilt wurde. Im Wiegenlande der modernen Musik kennen die Musiker die Geschichte ihrer eigenen Kunst nicht mehr!

Es ist hier nicht der Ort, um die Forschung weiter zu treiben und zu fragen: woher aber der Verfall der historischen Studien, woher dieses plötzliche Abreißen des Fadens in der großen künstlerischen Familientradition? Wir würden da auf eine unendliche Verkettung von Ursachen und Wirkungen, von Nothwendigkeiten und Zufälligkeiten, von fremdem Druck und eigner Leichtfertigkeit stoßen, deren genauere Entwickelung nicht unsere Aufgabe sein kann. Nur das sei angedeutet, daß die politische Arbeit der letzten fünfzig Jahre eine ungeheure Summe von Geist und Kraft aufgebraucht und den übrigen Lebensgebieten der Nation entzogen hat. Die Politik ist ein Nimmersatt. Nicht allein ihre intime Natur, auch ihre Methode ist einer geschlossenen, folgerichtigen Kunstentwickelung feindlich. Was die Italiener in der Politik gewonnen haben, haben sie mit einer Einbuße in der Kunst bezahlt.

Noch ein anderer Fluch haftet an der überwiegenden politischen Bethätigung des Volksgeistes: der nationale Chauvinismus.

Den italienischen Politikern — und es gab eine Zeit, sie liegt knapp hinter uns, da war jeder Italiener von der Politik besessen wie von einem Dämon — den italienischen Politikern also waren die »Tedeschi« ein Greuel. Man kannte keinen Unterschied zwischen Oesterreichern und Deutschen. Was nicht zur romanischen Rasse zählte, war »tedesco«, »straniero«, »barbaro«

— Feind des Vaterlandes mit einem Wort. Und die Loosung war: Hinaus mit den Fremden!

Diese Fremden aber waren es, die das Geheimniß der italienischen Kunst erfaßt und deren Schätze durch gewissenhaftes Studium sich zu eigen gemacht hatten. So nahmen die Fremden den italienischen Kunstgeist mit fort und die Italiener importirten die Producte des stammverwandten Frankreich, die guten und die schlechten Producte, aber mehr von den schlechten, als von den guten. Die italienischen Classiker wurden in Deutschland zu neuem Leben erweckt, und die Italiener sahen sich mit den Schmutzoperetten von Paris überschwemmt.

Was aus Frankreich stammte, war gut; kam es doch von der Schwesternation! Was aus Deutschland stammte, war mindestens verdächtig, denn es galt als barbarische Invasion. Dieser verblendete Patriotismus hat bis zur Stunde seine volle Sehkraft noch nicht wiedergewonnen. Die classische Musik der Deutschen wird in Italien heute noch vielfach beargwöhnt, und es fehlt nicht an patriotisch erhitzten, confusen Köpfen, die sich bekreuzen, wenn sie auf den Concertprogrammen deutsche Autorennamen erblicken. Leone Fortis in Mailand, die Kritiker des „Fanfulla“ in Rom, Florimo in Neapel u. A. patriotische Recensenten-Federn machen sich in dieser Richtung besonders bemerkbar.

In Mailand gewinnt die classische Musik allmählich wieder Ansehen. Dort besteht eine brave Quartettgesellschaft, und von Zeit zu Zeit wird das Publikum zu einem gediegenen Symphonie-Concert eingeladen. Allein, o Schrecken! Die Namen auf dem Programm endigen fast durchweg mit einem barbarischen Consonanten, statt mit einem landesüblichen Vocal. Selbst der Name des Dirigenten ist deutsch — Martin Röder! Ein einflußreicher Kritiker, stark in seiner Ignoranz, kann nicht mehr an sich halten. Er erklärt das ganze Concertunternehmen für antipatriotisch, da die leitende Commission systematisch die

italienischen Meister ignorire zu Gunsten des Deutschthums. Diese Anklage geht von Mund zu Mund, von Feder zu Feder, alle Italianissimi sind in Aufruhr. Die artistische Commission hat sich zu verantworten, die tiefgekränkten vaterländischen Musen heischen Genugthuung. Die patriotische Kritik ist unerbittlich; sie will ihr Opfer haben. Sie soll's haben! sagt die Commission und erzählt zu ihrer Vertheidigung dem Publikum ein Geschichtchen, ebenso authentisch wie befremdend. Man höre!

Die Commission, von dem Wunsche beseelt, einen italienischen Namen auf das Programm der Mailänder Symphonie-Concerte zu setzen, beschloß nämlich, eine der wunderschönen Ouvertüren Cherubini's aufführen zu lassen. Man fragt nach, sucht und stöbert überall, bei den Verlegern, in Privatbüchereien, in der Bibliothek des Conservatoriums — und siehe da, es ist rein unmöglich, eine Partitur von Cherubini's Ouvertüren aufzutreiben. Man hätte erst müssen nach Leipzig schreiben, aber die Zeit drängte, und so stand man von der Idee selbst ab, denn Italien, das Vaterland des Meisters Cherubini, hat niemals daran gedacht, seine Werke zu drucken oder sich Abschriften davon anfertigen zu lassen!

Dieser Vorfall ist verbürgt von Dr. Filippi, der ihn in seiner musikalischen Rundschau vom Jahre 1877 referirt.*)

Filippi versichert, daß vierzehn Tage hernach eine ähnliche Geschichte in Parma passirte. Auch in der Vaterstadt Correggio's hat sich eine „Società del Quartetto" gebildet, die den Beschluß faßte, ein großes Symphonie-Concert zu veranstalten. Um dabei auch einen italienischen Namen figuriren zu sehen, kam der Schriftführer der Gesellschaft, der Signor Parmenio Bettoli, auf den Gedanken, eine Ouvertüre von Paer spielen zu lassen. Gewiß ein schöner, patriotischer Gedanke! Unglaublich: in ganz Parma, wo 1771 Paer geboren wurde und viele Jahre verlebte,

*) Vergl. La musica nel 1877 in der „Rivista Europea", Januarheft 1878, S. 92.

war man außer Stande, eine Partitur des seiner Zeit so populären Tonsetzers aufzufinden!

Angesichts solcher Verhältnisse mußte eine Herausforderung, welche vor zwei Jahren die Runde durch die italienische Presse machte, auf den Beobachter einen ganz seltsamen, abenteuerlichen Eindruck hervorbringen. Jawohl, eine Herausforderung! Das Duell sollte natürlich unblutig und rein tonkünstlerisch ausgefochten werden.

Maestro Sassaroli contra Maestro Verdi!

Wer ist Sassaroli? Sassaroli ist ein Neffe und Schüler des weiland neapolitanischen Componisten und Musikschuldirectors Mercadante; er lebt als Musiklehrer in Genua. Italien kennt von ihm einige kirchliche und theatralische Tonschöpfungen, worunter ein paar Messen und zwei Opern: „Santa Lucia“ und „Duca di York“, mehrere musikgeschichtliche und kritische Journal-Artikel und als das Neueste den Fehdebrief an Verdi's Verleger Ricordi in Mailand. Sassaroli wirft sich in die Brust und führt das Wort im Namen der musikalischen Patrioten.

Verdi aber ist Verdi und kein Anderer. Auch sein Verleger führt einen Weltnamen. Ihnen hat der Genueser Maestro trutzig den Handschuh vor die Füße geschleudert. Grund: Aïda und das Manzoni-Requiem — der Aerger aller Italianissimi von der stricten Observanz.

Nach ihrer unfehlbaren Auffassung hat Verdi in beiden Werken etwas sehr Verdammliches begangen: er hat die ruhmreichen Traditionen seines Vaterlandes verrathen und verkauft; er hat mit den Deutschthümlern und Zukünftlern gebuhlt; er hat sich mit den falschen Propheten des Auslands eingelassen und unter deren Einfluß die Mißgeburt „Aïda“ in die Welt gesetzt; er hat ein nationales Unglück, den Tod des Dichters Alessandro Manzoni, schamlos ausgebeutet durch die Anfertigung und den Vertrieb der pseudokirchlichen Trauermesse; mit einem Wort: er hat die Kunst der Charlatanerie aufgeopfert und damit den Verdi von

ehemals, den nationalen Componisten des „Rigoletto“, des „Trovatore“ und des unvergleichlichen „Ballo in maschera“ zu Schanden gemacht. Bei Rossini klagte die Welt, daß er die Feder zu frühe weggelegt habe, bei Verdi hingegen wird sie einst bedauern, daß er's zu spät gethan!

So der Maestro Sassaroli. Er und seine Schulgenossen können es Verdi nicht verzeihen, daß er in seiner „Aïda“ der fremdländischen Manier der deutschen Zukunftsmusik eine spontane Concession gemacht, daß er das italienische Element den Kunstforderungen des Musikdramas unterworfen und damit eigentlich einen beredten Protest wider den landesüblichen Conventionalismus und die Unantastbarkeit der Schulformeln geliefert hat.

In der That hat Verdi in seiner „Aïda“ den ehrenwerthen Versuch gemacht, der neuen dramatischen Strömung näherzukommen, seine Personen musikalisch zu charakterisiren, das Orchester zu größerer Würde zu erheben, dem dramatischen Ausdruck zu Liebe die Cantilene von der Declamation hin und wieder kräftig meistern zu lassen und den Ansprüchen eines musikalischen Dramas, soweit es ging, in der Form der italienischen Oper zu genügen.

Der Versuch ist nicht gar so übel gerathen. Der feine dramatische Instinct des Meisters und sein tonkünstlerischer Verstand haben aus dem sehr geschickten Textbuch ein hochinteressantes musikalisches Bühnenwerk geschaffen. Verdi folgte dabei jenem unwiderstehlichen Zuge, der schon Rossini zwang, in seinem „Tell“ sein letztes Wort zu Gunsten des Fortschritts auszusprechen, selbst auf die Gefahr hin, mit seinem früheren Kunstverfahren in Widerspruch zu gerathen und seine älteren, glänzend aufgenommenen Opern zu negiren. Hat doch auch Bellini in seinen „Puritani“ einen schwachen Anlauf nach dieser Richtung gemacht, und hätte ihn nicht ein frühzeitiger Tod dahingerafft, wer weiß, wie weit der geniale Catanese noch gegangen wäre!

Aber alle diese Erwägungen galten dem Maestro Sassaroli keine trockene Feige, wie ein italienisches Wort sagt. Er ließ seinen Fehdebrief am 3. Januar 1876 nach Mailand abgehen. Die hauptsächlichsten Propositionen waren folgende:

Gebt mir die Erlaubniß, das Libretto der „Aïda" in Musik zu setzen. Wenn sich Verdi dem Vergleiche gewachsen fühlt, mache ich mich anheischig, von heute an in einem Jahr die Concurrenz-Oper vollendet zu haben. Ein Schiedsgericht von sieben Tonkünstlern, wovon drei von mir, drei von Verdi und der siebente von den sechsen erwählt, spricht das Urtheil. Fällt dasselbe zu meinen Gunsten aus, so zahlt mir Ricordi zwanzigtausend Lire für das Verlagsrecht der Oper. Ich will Euch zeigen, wie man italienische Musik componirt. Nehmt meine Herausforderung an, um der Welt zu zeigen, daß die Jubeltelegramme aus Kairo, Neapel und Paris, welche die „Aïda" als ein unerreichbares Kunstwerk proclamiren, auf Wahrheit und nicht auf Schwindel beruhen. —

Ricordi druckte diesen Brief in seiner „Gazzetta Musicale" ab unter der Ueberschrift „Rubrica amena" (heitere Rubrik) nebst einigen höhnischen Begleitworten.

Sassaroli zeigte in einem zweiten Brief Ricordi an, daß er mit seiner Herausforderung durchaus keinen Spaß verstehe und auf dem proponirten Zweikampf mit Verdi beharre — im Interesse der arg gefährdeten vaterländischen Kunst.

Ihr reißt Späße — rief er Ricordi zu — weil ihr euch fürchtet! Dann folgte eine eindringliche Darlegung, warum Ricordi und Verdi in der That Grund hätten, sich zu fürchten, und warum sich die Ricordi'sche Zeitung abmühte, das Auftreten eines Mannes in's Lächerliche zu ziehen, der seine ganze Reputation daran setzt, der Corruption der vaterländischen Kunst einen Riegel vorzuschieben.

Sonderbarer Schwärmer!

Auch dem Maestro Verdi dünkte Schweigen die bequemste Abfertigung. Ihm hatte Sassaroli mittelst einer eigenen, 44 Seiten

langen Broschüre die Herausforderung in's Haus geschickt. Hierin brachte er auch das Requiem zur Sprache und erbot sich, durch eine eigene Schöpfung die Stümperhaftigkeit und Unkirchlichkeit der Verdi'schen Kirchenmusik darzuthun. Er schlug vor, daß Jeder eine Messe componire, die an einem Orte aufgeführt werden soll, wo es kein Zischen und kein Klatschen, keine Verlegerinteressen, keine Claque und keine Camorra giebt — in einer der Basiliken Roms.

Verdi hüllte sich in Schweigen. Sein Ruhm erlaubte ihm das. Sassaroli rumorte noch eine Zeitlang in der Presse, suchte durch Privatbriefe auch die Unterstützung der ausländischen Correspondenten zu gewinnen (ich empfing in kurzer Zeit drei Briefe von ihm), dann wurde er des nutzlosen Agitirens müde und zog sich auf sich selbst zurück. Das Zeugniß muß ich dem Manne ausstellen, daß er in gutem Glauben, in naiver Absicht gehandelt.

Das Publikum verzog spöttisch den Mund, die Zeitungen beschuldigten ihn des Größenwahnsinns, des unzeitgemäßen Fanatismus, und die Sache war abgethan. Es war ein summarischer Proceß.

Hier seien nun gleich ein paar Bemerkungen über das Verhältniß der Tagespresse zu dem Leben und Treiben auf dem Kunstgebiete eingeschaltet. Wohl in keinem Lande sind die politischen Zeitungen so geschäftig, in Allem, was Theater, Musik, Literatur u. s. w. betrifft, den Leserkreis täglich mit frischen Nachrichten zu versorgen, wie in Italien. Wer sich mit dem oberflächlichen Scheine begnügt, kann nicht umhin, auszurufen: Das muß eine Nation von Künstlern sein, der die Schöngeisterei im Blute liegt!

Und doch, wie sehr trügt auch hier der Schein, wie wenig gediegenes Gold birgt die glänzende Hülle, wie viel gemeine Lumperei wird mit dem Aushängeschild der Kunstinteressen gedeckt!

Besonders was die Theatererfolge betrifft, sündigt der italienische Idealismus in geradezu unerhörter Weise. Ich muß

hier etwas weiter ausholen, um mein Verdict rechtschaffen zu motiviren.

Die „Gazzetta Musicale" des berühmten Verlegers Ricordi in Mailand bringt alljährlich eine Statistik der Bühnenerfolge, in welcher fast keine einzige Opernnovität übergangen wird, die in irgend einem Winkel der Halbinsel an das Licht kam. Im Jahre 1875 z. B. wurden in Italien nicht weniger als einundfünfzig größere und kleinere Opern einheimischer Componisten zum erstenmale aufgeführt. Wie ein Blick auf die Vorjahre zeigt, ist die Opernproduction in schwindelhaftem Steigen. Der Rückschlag wird nicht ausbleiben, allein bis heute sind noch keine Vorzeichen bemerkbar. Der Heißhunger des Theaterpublikums nach Neuigkeiten und die Compositionsmanie der jungen und jüngsten „Maestri" ergänzen sich wie Nachfrage und Angebot. Wie unreif, flüchtig, ungenügend hinsichtlich des Künstlerpersonals, des Scenariums, des Orchesters auch die ersten Aufführungen gemeiniglich ausfallen mögen: das Publikum hat wenigstens die Genugthuung, eine Neuigkeit vorgesetzt erhalten zu haben. Die Componisten aber schießen wie Pilze aus der Erde. Jeder musikalisch angeflogene Jüngling, der kaum die nothdürftigste Schule hinter sich hat, will seine Partitur schreiben. Er begnügt sich dabei nicht mit einem Operettchen, einer mäßigen opera buffa oder semi-seria, die zu einer ersten Stilübung mehr als genügenden Raum böten, bewahre! eine große Oper in fünf Acten mit dem ganzen Spectakel an Triumphmärschen, Verschwörungs-Chören, Tanz-Evolutionen und anderen schönen Sachen muß geleistet werden. Hat der componirende Jüngling die nöthigen Moneten, dann wird die Aufführung in's Werk gesetzt, wenn schon die Partitur noch naß und ihr Autor hinter den Ohren noch nicht trocken ist. Der Compositeur kauft sich den Theater-Agenten, den Impresario, die Sänger, die Spielleute, die Choristen, den Theaterschneider u. s. w. und das „Werk" wird vom Stapel gelassen. Ist der Compositeur ohne das nöthige

Kleingeld, dann wirbt er bei wohlhabenden Dummköpfen, die auch einmal Mäcenaten spielen und in den Ruf opferfreudiger Kunstenthusiasten kommen möchten, um Unterstützung, belagert die Verleger zur Eroberung von Vorschüssen und bestürmt die Presse — vor allem die Presse!

So wird die Stoffquantität zu Markt gebracht. Das Ueberraschende liegt nicht in diesen Manipulationen, sondern in der Statistik der — Erfolge. Hier ist nun für den Ausländer gleich zu bemerken, daß der Italiener einen „guten Erfolg" notirt, sobald der bei den ersten Aufführungen stets anwesende Autor von dem Publikum mindestens zehn bis fünfzehn Mal auf die Scene gerufen wird. Im Theaterstil wird dann die Stimmung des Publikums mit „Enthusiasmus" markirt. Bei einem „sehr guten Erfolg" müssen die Hervorrufe nach Dutzenden zählen. Dann lautet der Stimmungscours „Delirium", „Fanatismus". Ohne Delirium und Fanatismus kommt kein „sehr guter Erfolg" zu Stande. Dies die landläufige Norm.

Die Erfolgsstatistik der Mailänder Musikzeitung bietet uns nun für 1875 folgende Aufschlüsse:

Von den 51 Opern-Novitäten hatten 4 einen sehr guten, 36 einen guten, 5 einen mittelmäßigen, 2 einen schlechten und 4 einen unbestimmbaren Erfolg.

Ein von dem nationalen Vorurtheil nicht angekränkelter Kritiker rief bei der Lectüre dieser Statistik aus: „Das ganze Elend der musikalischen Kunst in Italien, der Grund ihres Verfalls liegt in diesen 36 guten Erfolgen; eine Nation, die jährlich 51 musikalische Bühnenwerke producirt und sich selbst täuscht mit 36 guten Erfolgen bei der ersten Aufführung — ist künstlerisch verloren! Sie wird sich erst dann wieder salviren, wenn sie aus 50 Novitäten 40 feierliche Niederlagen registrirt und den geretteten Rest unter die Rubriken mittelmäßig, gut, sehr gut — gewissenhaft vertheilt."

Der Mann hat Recht. Es galt in der Blüthezeit der italienischen Tonkunst, wo zwei bis drei talentvolle, erprobte Componisten gleichzeitig um die Palme rangen, als ein überaus reicher Jahressegen, wenn aus den Productionen der bereits anerkannten Meister und der nach Anerkennung ringenden jüngeren Kräfte eine oder zwei Opern mit sehr gutem, drei bis vier mit gutem Erfolge sich abhoben. Heute werden die guten Erfolge nach Dutzenden gezählt — und die Italiener glauben in ihrem Herzen selbst nicht mehr an die Blüthezeit ihrer Tonmuse und zucken die Achsel, wenn man sie unter vier Augen nach der Leistungsfähigkeit ihrer zeitgenössischen Tonkünstler fragt.

Daß trotz dem schrecklichen Ueberwuchern der Mittelmäßigkeit und der Nichtsnutzigkeit noch Tüchtiges hin und wieder zu Stande gebracht wird, leugnet kein ehrlicher Kenner des Landes und wir werden noch Gelegenheit haben, ein freudiges Wort darüber zu sagen. Aber gerade den solideren Werken, wie zum Beispiel Boito's „Mefistofele" und anderen wurden die ersten Erfolge am hartnäckigsten bestritten.

Wie aber kam die Verwirrung des guten Geschmackes so weit, daß man allen künstlerischen Maßstäben und Gebrauchthümern zum Hohne 36 Opern mit dem Prädicat „gut" auszeichnet auf einem Felde schöngeistigen Hervorbringens, wo nur das Beste gerade gut genug sein sollte? Oder hat der Wortsinn in Italien seine Bedeutung gewechselt und muß „buono" mit mittelmäßig, „mediocre" mit schlecht und „cattivo" mit unter aller Kritik schauderhaft — verdeutscht werden?

Daß es bei der Taxirung der neuen Werke nicht mit rechten Dingen zugeht, ist sonnenklar. Von den Novitäten, die heute bis in den siebenten Himmel erhoben werden, existirt morgen, in einem Monat, in ein oder zwei Jahren fast nichts mehr, als — Maculatur für Salami, Parmesankäse und neapolitanische Maccaroni, Schund für das leere Fachwerk der Buchläden und der Schul- und Theater-Archive. Die glänzenden Resultate der ersten

Aufführung beruhten auf Lug und Trug. Wer trägt daran die Hauptschuld? Die Presse, zunächst die bestochene, bezahlte, dann die blasirte, capriciöse. Beide sind in ihren Wirkungen gleich gefährlich. Sie sind eine wahre Pest für die Kunst, zumal bei einem Volke, das seine Belehrung zum größten Theile kritiklos aus den Zeitungen schöpft und sich in deren geistiger Bevormundung behaglich fühlt.

Die blasirte, capriciöse Presse — eine Species, die in Italien üppig gedeiht — gelangweilt, daß wahre Genies so lange auf sich warten lassen, und geärgert, daß gediegene Talente so geräuschlos ihre arbeitsamen Pfade wandeln, ist gewissenlos genug, sich zum Zeitvertreib, zum Jux sozusagen, große phänomenale Männer zu fabriciren. Wehe dem armen, ehrgeizigen Musikjüngling, der ihr in einer gelangweilten Stunde mit dem Geständniß naht, daß er heimlich eine Opern-Partitur verübt und den Wunsch habe, sein Erstlingswerk aufgeführt zu sehen! Mit einem Schlag wird er zum musikalischen Wunderthier, zum Genie des Tages, zu einer vielverheißenden vaterländischen Größe aufgeschraubt ..... Hier steht's ja schwarz auf weiß, und der junge Musicus, dem der Affe der Eitelkeit im Nacken sitzt, glaubt dem trügerischen Schein und berauscht sich an dem nichtswürdigen Zeitungsruhm, an dem journalistischen Gloire-Fusel. Gute Nacht Studium! Gute Nacht strenge Selbstkritik! Je höher er sich von den blasirten Prätorianern auf dem Schilde ihrer Afterkunst emporgehoben fühlt, desto rascher erwirbt sich der fabricirte „Maestro Compositore" alle Untugenden der Größen zweifelhafter Sorte. Er wird arrogant, selbstgefällig, geckenhaft, fahrlässig, faul. Als echter Lazzarone der Kunst sonnt er sich in dem billigen Sonnenschein seiner angeschwätzten und aufgeblasenen Majestät des Genies, bis die Publicistenlaune ihn bei der ersten besten Gelegenheit wieder vom Schild herabwirft und die Attribute seiner erträumten Herrlichkeit dem öffentlichen Gelächter preisgiebt. Hat man sich doch eine Zeitlang mit dem armen Teufel amüsirt faute de

mieux! Nun mag er hausiren gehen mit seinem Genie und Privatstunden geben, wenn's ihm an Brot mangelt! Mit der stolzen öffentlichen Carriere ist's vorbei — vielleicht auch mit dem letzten Rest einer von Haus aus gar nicht so geringen Leistungsfähigkeit .....

Die Dummen werden nicht alle, pflegte der Professor Bock zu sagen, — und die Schurken auch nicht. —

Die bestochene Presse aller Länder ähnelt sich wie ein faules Ei dem anderen. Doch fügt die Nationalität immer noch einige aparte Züge bei, die culturhistorisch nicht uninteressant sind. Sehen wir darum noch zu, wie die italienische Reclame operirt. Ich gebe jeden Zug nach der Jahre lang beobachteten Wirklichkeit.

Einen vollen Monat vor der Aufführung der neuen Oper fangen die gewonnenen Journale an zu präludiren:

„Seit einigen Tagen weilt der illustre Componist X. unter uns, um den Proben seines neuen Werkes beizuwohnen, welches nach den übereinstimmenden Aussagen Aller, die das Glück hatten, es am Pianoforte zu hören, ein wahres Meisterstück sein soll."

Kaum hat diese hochwichtige Notiz die Runde gemacht, so liest man nach wenigen Tagen in demselben ehrenfesten Blatte:

„Die Proben zur neuen Oper des berühmten Componisten X. schreiten rüstig vorwärts; Sänger und Musiker sind von dem prachtvollen Werke förmlich bezaubert."

Schon spricht man in den Cafés von nichts Anderem, als von der prachtvollen Novität. Die kleinen notizenhungrigen Blätter der Provinzen drucken gierig nach. Handelt es sich doch um eine neuerstehende vaterländische Kunstgröße! Und die Italiener sind eifersüchtige Patrioten und ruhmesdürstig bis zum Exceß. „Noi siamo un gran popolo, si, un gran popolo," wiederholt der Mailänder Doctor Veritas voller Selbstzufriedenheit in seinen Conversationen zweimal in einem Athemzug.

Sicuro! Der vorigen Notiz folgt die andere auf der Ferse nach:

„Je weiter man in den Proben der neuen, stupenden Oper des gefeierten ꝛc. ꝛc. vorschreitet, desto mehr entdeckt man musikalische Schönheiten ersten Ranges u. s. w.“

Zwei Tage später sind die Detailnachrichten so weit gediehen, daß das in gespanntester Erwartung lauschende Publikum genau weiß, in dem und dem Acte, der und der Scene finden sich „Phrasen von wahrhaft sublimer Inspiration“ — „Melodien von geradezu phänomenaler, monumentaler Schönheit“ — „Sätze von himmlischem, überwältigendem Effect“ — „Cantilenen von echt italienischem Zauber ohne eine Spur von nordischer Abstruserie“. — — — —

„Die neue Oper wird ein volles Haus machen, die Plätze sind fast schon total ausverkauft; wer der hochinteressanten ersten Aufführung beiwohnen will, der spute sich!“ lautet das letzte Aviso der besorgten Presse.

Der große Moment naht heran. Die Reclame als Stimmungserzeugerin hat bis jetzt ihre Schuldigkeit gethan. Nun kommen die Künste der Claque an die Reihe. Auch diese ehrbare Institution steht auf der Höhe ihrer Aufgabe. Die Italiener haben sie zu wunderbarer Perfection entwickelt. Die Claqueurs wissen es dahin zu bringen, daß das kunstsinnige Publikum halb bewußt, halb unbewußt an ihrer schönen Mission sich betheiligt.

Das biedere Publikum! Wenn es zur ersten Aufführung in's Theater kommt, weiß es schon auswendig, daß das neue Werk eine Meisterschöpfung und sein Urheber ein vaterländisches Genie ist; es weiß von famosen Melodien, von hinreißenden Effecten; es ist vorbereitet auf die seligsten Emotionen; es weiß ferner — und das erfuhr man aus guter Quelle so unter der Hand — daß der Componist nicht nur mit Genie, sondern auch mit einer Frau und sechs unerzogenen Kindern begabt ist, und daß selbst ein kühler Erfolg seines neuen Werkes seiner Familie

zu unerhörtem materiellen Schaden gereichen müßte; oder man weiß, daß der Tonsetzer ein hübscher, sympathischer Jüngling ist (un bello giovine simpatico!), der eine sehr romantische Liebe im Herzen trägt, und daß von der Aufnahme seines Erstlingswerks sein — süßestes Glück abhängig ist; man weiß auch ganz bestimmt, daß die feindlichen Verleger, die Antipoden Ricordi und Lucca, ihre Agenten im Theater versteckt haben, um je nach dem Gange der Dinge ihre Operationen einzuleiten und sich gegenseitig das neue Werk streitig zu machen; man weiß endlich von einer großen Verschwörung, die geplant sei, um die Oper à tout prix zu Fall zu bringen und daß alle verfügbaren Pfeifchen und Hohlschlüssel für diesen mörderischen Abend angeworben worden seien — — —

Ach, was weiß das Publikum nicht Alles, bevor es nur eine einzige Note gehört! Nur das scheint es nicht zu wissen, daß es mystificirt wird, ja, daß es sich selbst und seine vaterländischen Künstler jämmerlich mystificirt.

Die Ouvertüre hebt an. Gleich nach den ersten Tacten bricht die wohlpräparirte Zuhörerschaft in stürmischen Beifall aus, um den Verschwörern zuvorzukommen, ruft „bis“ bei jeder Nummer, klatscht wie besessen, brüllt den Componisten einige Dutzendmal aus den Coulissen hervor und schwimmt bis zum letzten Tact in einem aufgeregten Meere tosenden Vergnügens. Was hat das Publikum bei der ersten Aufführung gehört? Nicht die wirkliche Musik, sondern eine imaginäre, die es bereits in seinen Ohren, in seiner erhitzten, verwirrten Phantasie mitbrachte. So hat denn die neue Oper Furore gemacht — bei der ersten Aufführung, vielleicht auch noch bei der zweiten und dritten unmittelbaren Wiederholung in demselben Hause. Und nun beginnt der Telegraph zu arbeiten und das Ereigniß in alle Welt zu tragen.

Ja, der Telegraph! Das Telegramm hat in der Theaterberichterstattung Italiens erst recht die Superlative und die

Hyperbeln zur unumschränkten Herrschaft gebracht. Das alte Vocabular reichte nicht mehr aus. Von Jahr zu Jahr wuchs die Aufschneiderei im Theaterjargon wie ein Rossini'sches Crescendo. Alles strebte in's Außerordentliche, in's Gigantische. Wer die Theatergeschichte Italiens auf Grund der Telegramme in den Zeitungen der letzten Jahre schreiben wollte, würde die Welt mit unerhörten Entdeckungen überraschen.

Vor einem Decennium noch konnte man die Celebritäten an den Fingern herzählen, bedeutende Werke rangen sich allmählich zur allgemeinen Aufmerksamkeit durch und unbedeutende weckten kaum ein schwaches Echo in der nächsten Nachbarschaft. Wie ist das heute anders geworden! Der ordinärste Tenorist einer Winkelbühne würde wahnsinnig werden vor Aerger, wenn seine Heldenleistung bei seiner Benefiz- (öfter Malefiz)-Vorstellung oder bei einer ersten Aufführung nicht von den Alpen bis über die ganze Halbinsel hinweg ans Cap Spartivento telegraphirt würde. Wird in irgend einer Kunstmetropole — und Italien hat deren, Dank der artistischen Decentralisation, in jedem Format bis herab zu den obscursten Marktflecken — eine alte Scharteke aus dem Staub der Archive hervorgezogen und neu inscenirt, flugs streut der Telegraph in Hunderten von Telegrammen die glückselige Nachricht von der „stupenden" Aufführung, von der bellissima serata über das ganze Land. Aber wer läßt denn die telegraphische Maschine spielen um sein gutes Geld? Alle: der Impresario, der Director, der Verleger, der Bewunderer der Primadonna, die Recensenten, die Clienten des Pächters, kurz Alle!

Als Musterprobe will ich ein solches Telegramm mittheilen, wie es mir der Zufall gerade an die Hand giebt. Ich bürge für seine Authenticität. Es wurde am 12. August 1877 in Udine an ein Journal in Mailand aufgegeben. Der geneigte Leser besorge sich die Uebersetzung selbst.

„Teatro Sociale affollatissimo, Africana furore, protagonista Viziak, Moriami, ovazioni immense, Ron-

coni applauditissimo, fanatismo duetto Viziak, egregiamente sorprendente Moisset, inappuntabile, perfetto Norvara, ottimi Bolognesi, Boniventi, Colonna, divina direzione orchestrale, encomiatissima impresa.“

So werden die Genies auf relativ billigem Wege multiplicirt, so wird der Olymp bevölkert. Sagen Sie zu einem solchen telegrammatischen Künstler, er sei tüchtig, so wird er sich für beleidigt halten. Göttlich! ist das Geringste, was Sie ihm lobend anbieten dürfen.

Aber bei einem Fiasco? Da schweigt der Telegraph entweder ganz, oder er umhüllt seine Botschaft mit Floskeln, welche die Größe des Unglücks nur dunkel ahnen lassen. Hat eine Primadonna Malheur, so weiß sie auf Umwegen wenigstens die Presse galant zu stimmen; sie läßt sich dem Marchese A. speciell empfehlen, dieser schreibt ein Briefchen an den Cavaliere und Consigliere B., welcher dasselbe mit beigefügter Visitkarte seinem werthen Freunde, dem Journalisten C. behändigen läßt. So geht alles hübsch glatt ab und die Primadonna mag Malheur über Malheur haben, die Presse stellt ihr doch das Zeugniß der „Unvergleichbarkeit“ aus. Es ist vorgekommen, daß solche Künstlerinnen steinalt geworden und bis an ihr seliges Ende „unvergleichliche, unerreichbare“ Primadonnen geblieben sind. Wozu wäre aber auch die Presse eine — Großmacht, wenn sie im Interesse der vaterländischen Kunst und der „glorreichen Traditionen“ nicht von Zeit zu Zeit dergleichen Wunderchen vollbringen könnte?!

Um als Nichtitaliener den allenfallsigen Vorwurf der Einseitigkeit und Härte zu pariren, will ich rasch zwei Bemerkungen machen. Erstens: durch gutes Wissen und dito Gewissen hervorragende eingeborene Kritiker, wie Biaggi in Florenz, Lelio (Pseudonym) in Rom, Caputo in Neapel u. A., constatirten selbst ganz unumwunden dieses scandalöse Treiben. Zweitens:

eine heilsame Reaction gewinnt allmählig an Umfang und Energie und verspricht eine radicale Besserung der geschilderten Zustände. Die Gründung von dramatischen Verbänden, Autoren- und Journalistenvereinen, wodurch die besseren Elemente aus der atomistischen Zerstreuung einander näher gerückt und zu geschlossenem Vorgehen wider die alten Erbübel angefeuert werden, macht seit einigen Jahren verheißungsvolle Fortschritte. Die arge Zersplitterung, an welcher bislang das italienische Kunstleben laborirte, war es hauptsächlich, was eine Ueberwucherung der schlechten Kräfte begünstigte und die öffentliche Meinung trübte und verwirrte. Wenn nicht alle Zeichen trügen, so ist eine moralische und künstlerische Revolution, welche nothwendigerweise die vollzogene politische Umwälzung zu ergänzen und zu weihen hat, bereits im Fluß.

Im Journalismus, soweit er sich die literarische Pflege der Tonkunst insonderheit zur ausschließlichen Aufgabe gestellt, sind vielversprechende Ansätze zu gesunder, kräftiger Entwickelung bemerkbar. Außer den weiter oben schon lobend erwähnten Musikkritikern sind hier noch mit Auszeichnung zu nennen die Signori Ruta in Neapel (Herausgeber der Zeitschrift „La Musica"), Farina in Mailand (Chefredacteur der „Gazzetta Musicale"), Franchi in Turin, Capeti in Verona und eine Reihe hochachtbarer Schriftsteller in Rom.

Bei der großen Bedeutung Roms für das italienische Gesammtleben dürfen wir nicht unterlassen, mit der Darlegung der musikalischen Zustände der ewigen Stadt uns etwas eingehender zu beschäftigen.

Der geneigte Leser fürchte nicht, daß ich ihn mit trocken lehrhafter Historie oder mit einer retrospectiven Betrachtung über den landesüblichen, noch schauderhaft darniederliegenden Kirchensingsang oder mit Jeremiaden über das vaticanische Kastratengepiepse (den Oberkastraten Maestro Mustafa in allen Ehren!) behelligen werde. Ueber den italienischen Kirchengesang werde ich

mich gelegentlich in einer anderen Schrift äußern, und bezüglich der sixtinischen Kastratencapelle notire ich blos das Gerücht, daß der derzeitige Papst Leo XIII. sich ganz ernsthaft mit dem Gedanken ihrer Abschaffung beschäftigen soll. Vielleicht interessirt hier die Mittheilung, daß schon Rossini, der auch in Paris allzeit ein warmes Herz für die künstlerischen Dinge seiner Heimath bewahrte, sich seiner Zeit mit einem wohl motivirten Schreiben an den Papst Pio Nono wandte (selbstverständlich, als dieser noch bei den Optimisten im Geruche der Freisinnigkeit stand), um ihm den nämlichen Gedanken nahe zu legen und die Zulassung von Frauen im Kirchengesang der römischen Kirche zu befürworten. Der unfehlbare Pio aber würdigte den berühmten Maestro nur einer ausweichenden Antwort, wie ich aus einem eigenhändigen Schreiben Rossini's (d. d. Passy de Paris, 17. October 1866) an meinen seligen Freund Don Placido Abela, Benedictinermönch in Montecasino, ersehen habe.

Besitzt Leo XIII. den Muth, mit den Kastraten endlich einmal aufzuräumen, dann werden meines Wissens nur noch in — Rußland bei der Secte der Skopzen Epigonen der entmannten Helden des „bel canto" anzutreffen sein.*) Vielleicht wendet der neue Papst auch dem Archiv der vaticanischen Capelle seine Fürsorge zu. Dasselbe befindet sich nämlich unter dem dreifachen Verschlusse des Capellmeisters, Secretärs und Custos an einem feuchten Orte zur Disposition der Ratten, Mäuse und Würmer, und ist der wissenschaftlichen Forschung so gut wie unzugänglich.

Das vom Papstthum emancipirte musikalische Rom von heute müssen wir in der Bibliothek, in der Schule, am Redactionspult, im Concertsaal und ein kleinwenig auch — im Opern-

*) Weitere Aufschlüsse über diesen curiosen Gegenstand finden sich bei Dr. N. Iwanoff, Untersuchungen über das Skopzenthum in Rußland. Gießen, 1876.

hause aufsuchen, um uns von seiner Beschaffenheit eine correcte Vorstellung machen zu können.

Zunächst also in der Bibliothek und Schule.

Historisch fortwirkendes, kräftig sich entfaltendes Leben haben beide erst seit dem Wiedererwachen der Accademia di Santa Cecilia gewonnen, zu deren bedeutsamsten Anstalten sie heute zählen. Ich sage: seit dem Wiedererwachen der Akademie; denn das vor Jahrhunderten berühmte päpstliche Institut war im Laufe der Zeit eingeschlafen — und in seinen Träumen von vergangener Größe und von verschollenem Einfluß auf das musikalische Kunstleben fuhr es manchmal ängstlich auf, hatte kurze wache Momente, die es hastig benützte, um ein paar Diplome für Ehrenmitglieder, ein paar Empfehlungsbriefe oder Befähigungsscheine für stellensuchende Musiker zu schreiben. Ueber diese schlaftrunkene, papierne Existenz brachte es das ehrwürdige Institut unter dem Protectorat Sr. päpstlichen Heiligkeit nicht hinaus. Zwar war Pio Nono ein Freund der Musik und in seiner Jugend hat er Violoncell gespielt, allein im Vatican hatte er Anderes zu thun, als an die ideale, in der reinen Atmosphäre der Kunst athmende Santa Cecilia zu denken, seit sich die Kirchenfürsten auf dem naßkalten, schlüpfrigen Boden der Jesuitenpolitik tummeln mußten. Die Akademie der Santa Cecilia mußte elend verkümmern. Man hatte von Oben weder Gaben noch Aufgaben für sie.

Da kam das Jahr des Heils 1870. Das Alte fiel und neues Leben begann sich schüchtern aus den Ruinen zu erheben. Der Regierungswechsel machte sich auch in der ehemals päpstlichen Akademie wohlthuend fühlbar. Freilich mußte der junge italienische Staat es zunächst mit Aufmunterungen und Versprechungen versuchen, da die Spärlichkeit der materiellen Mittel nicht gleich eine flotte That gestattete. Die Regierung des Königs stellte bald der Akademie neue, umfangreichere Räume zur Verfügung, und zwar gleich ein ganzes Kloster in der Via dei Greci. Auch Bonghi, der damalige Minister des Unterrichts, zeigte

sich der Neubelebung der alten Anstalt gewogen, ermöglichte durch Staatszuschuß die Erwerbung der sehr werthvollen musikalischen Bücherei des Maestro Orsini für die Bibliothek der Akademie, gab Auftrag, daß eben dahin alle einschlägigen Werke aus den Bibliotheken der aufgehobenen römischen Klöster transferirt würden, und versprach eine jährliche staatliche Subvention von nicht unter zehntausend Lire zur Einrichtung von regelmäßigen Lehrcursen. Diesem schönen Beispiel folgte auch das Municipium von Rom und votirte einen jährlichen Beitrag von dreißigtausend Lire. Die Akademiker nahmen eine zeitgemäße Revision ihrer Statuten vor und entwarfen verständige Lehr- und Stundenpläne. Die Bürgerschaft folgte diesen Wandlungen mit beifälligem Interesse und die Anmeldung von Schülern überstieg jede Voraussicht. So wurde denn endlich wieder für das Jahrhunderte lang mißregierte Rom ein fester Punkt gewonnen, an den sich nun das neue musikalische Leben der italienischen Hauptstadt kräftig anzuschließen vermag. Der tonkünstlerische Standpunkt, den die neue Anstalt einnehmen wird, hat in der Rede, welche der Präsident Broglio bei der Eröffnungsfeierlichkeit in Gegenwart der obersten Beamten der Stadt und des Staates hielt, die wünschenswerthe Präcisirung gefunden. Broglio entwickelte in geistvoller Weise das Thema von der Gleichberechtigung der verschiedenen Schulen, insbesondere der deutschen und italienischen, und forderte zu freisinniger, wohlwollender Pflege beider auf.

Hier muß ich noch eines Mannes gedenken, der sich in dem Regenerationsproceß der Akademie durch seinen Eifer, seine Opferfähigkeit, sein gründliches Wissen unbestreitbare Verdienste erworben hat. Es ist dies der junge deutsche Musikgelehrte Herr Adolf Berwin. Nachdem er seine Studien in Berlin, Wien und Neapel gemacht, führte er sich in die römische Musikwelt durch eine Reihe freier Vorträge und Aufsätze historisch-kritischer Natur ein. Professor Berwin bekleidet seit drei Jahren die Stelle des Oberbibliothekars an der Akademie. Seinen Bemühun-

gen ist es zu danken, daß die angesehensten Musikalien-Verleger von Mailand, Wien, München, Leipzig u. s. w. werthvolle Werke zur Bereicherung der römischen Bibliothek spendeten. Er ist zugleich einer der gediegensten Mitarbeiter der „Palestra Musicale". Dieses Fachblatt hat sich in den sieben Jahren seines anfänglich viel angefochtenen Bestandes sehr brav entwickelt. Begründer und Redacteur ist der treffliche Dr. Marchesi, seines Zeichens Jurist, ein Mann voll Kraft und Feuer, voll Scharfsinn und künstlerischem Gefühl. Seine amtliche Stellung im Municipium läßt ihm ausreichend freie Zeit, es ernst zu nehmen mit seinem musikschriftstellerischen Dilettantismus. Zum Theil in Berlin geschult, ist er, obschon ein eingefleischter Sohn der Wölfin am Tiberstrand, des Deutschen in Wort und Schrift in hohem Grade mächtig. Sein Aufenthalt in Deutschland hat ihm überdies das tiefere Verständniß unserer neuen nationalen Richtung in der Kunst erschlossen. Die Zukunftsmusik hat in ihm einen ebenso vorsichtigen und besonnenen, als treuen Kämpen.

Neben der „Palestra Musicale" noch andere römische Fachblätter namhaft zu machen, verlohnt sich nicht der Mühe. Es genüge zu ihrer Charakterisirung die Andeutung, daß sie zwar das Geschäft verstehen, für die reine Kunstpflege jedoch herzlich wenig abwerfen.

Dagegen müssen wir der Herren Zuliani und D'Arcais, der Musikreferenten der beiden angesehenen Zeitungen „Italie" und „Opinione", kurz gedenken. In ihren Kunstanschauungen geben sie sich zwar als überzeugte Italianissimi, sind also bis zu einem gewissen Grade die Antipoden des Dr. Marchesi und seiner „Palestra" jedoch lassen sie den deutschen Tendenzen ihr Recht widerfahren.

Im Austausch der Meinungsverschiedenheiten befleißen sich diese Herren einer wohlthuenden Liebenswürdigkeit, die besonders den alten D'Arcais, den biedern Veteran der piemontesischen Schule, sehr gut kleidet. Nur einmal ging die Verständigungsfähigkeit arg in die Brüche. Es war im Herbst 1875, gelegent-

lich des Durchfalls der Spontini'schen „Vestalin“ im Apollo-Theater. Damals wogte der Kampf um des Kaisers Bart, wollte sagen um Wiederbelebung und Art und Berechtigung der alten Spektakeloper, zwischen „Palestra“ und „Opinione“ fast ebenso keck, bitter und wortreich her und hin, als seiner Zeit der Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten in Paris.

Wenden wir uns von der mehr oder weniger grauen Theorie dem grünen Baume des Tonlebens zu, so begegnen wir zwei Männern, Künstlernaturen von der Zehe bis zum Scheitel, denen das neue Rom die holdesten Genüsse der classischen Muse zu danken hat. Ich stelle dem Leser hiermit die Herren Sgambati und Pinelli vor, Clavier- und Violinmeister, Componisten und Dirigenten, wie sie die Natur nur bei heiterer Laune zu erschaffen pflegt. Die Concerte dieser Maestri stellen Alles in den Schatten, was sonst zum Hausgebrauch, zur Kurzweil, Lehre und Tröstung in der Hauptstadt Italiens musicirt wird. Sie brachten Licht und Ordnung in das Chaos des römischen Tonlebens. Musikalische Kunstpflege im strengen deutschen Wortverstande haben die Römer erst durch die beharrlichen Anstrengungen der Herren Sgambati und Pinelli kennen gelernt. Diese scheuten vor keinem Hinderniß zurück, alljährlich im Dantesaale eine Folge von Concerten zur Heimischmachung classischer Instrumentalmusik zu veranstalten. Dies schien im Anfang Sisyphosarbeit. Wie sollte man ein Publikum, das von der Kunst fast nichts Anderes als Amüsement, Sinnenkitzel, pikanten Zeitvertreib begehrt, das in der Kirche am schnödesten weltlichen Singsang und an tändelndem Orgelgedudel sich ergötzt, das endlich im entarteten Theater die aberwitzige Bordellmusik in vollen Zügen schlürft, — wie sollte man ein solches Publikum genußfähig machen können für jene Tonschöpfungen großen Stils, die so himmelweit verschieden sind nach Geist und Form von dieser angewöhnten Aftermusik? Wie wollte man ein Publikum, das seine eignen Meister aus der goldenen Epoche der Vergessenheit

überliefert hat, weil ihm deren Strenge und Tiefe zuwider war, an die protestantische Herbheit eines Bach, an die kindliche Lauterkeit eines Haydn, an die keusche Innigkeit eines Mozart, an die titanenhafte, himmelstürmende Genialität eines Beethoven, kurz an all' die nordischen Meister bis auf Liszt und Wagner gewöhnen?

Sgambati und Pinelli ist der außerordentliche Wurf gelungen. Sie haben auf dem corrumpirten römischen Boden der classischen Instrumentalmusik eine willige, treue Kunstgemeinde herangebildet. Von Jahr zu Jahr wuchs mit der Perfection des Orchesters, mit der Reichhaltigkeit des Repertoriums das Interesse und die Empfänglichkeit der Römer. Im vergangenen Winter hatten die braven Meister die Genugthuung, den zwanzigsten Jahrgang ihrer Concerte siegreich abzuschließen. Gleiches dürfte sich in ganz Italien nicht, Aehnliches nur in Mailand finden. In Neapel machten die Herren Pinto, De Giosa und Genossen einen Versuch, aber sie erlahmten gleich im Anfang.

Von den löblichen Anstrengungen der vornehmen Philharmonischen Gesellschaft, dann der einen klerikalen Charakter herauskehrenden „Società Musicale Romana" und anderen ähnlichen Vereinigungen zu reden, würde hier zu weit führen, auch reichen ihre Productionen sammt und sonders nicht an die Bedeutung der Sgambati-Pinelli'schen Concerte heran.

Zu brillanten Musenfesten pflegen sich die Soireen im deutschen Botschafterhotel auf dem Capitol zu gestalten, wo der kunstsinnige Vertreter unseres Reichs, Herr Baron von Keudell, seine ihm eigenthümliche Liebenswürdigkeit als Wirth entfaltet. Dort war es auch, wo Richard Wagner auf seiner ersten italienischen Reise am 19. November 1876 einkehrte und die great attraction des Abends bildete, zu dem Herr v. Keudell die Elite seiner gewohnten Gäste geladen hatte. Die hervorragendsten römischen Tonkünstler schätzten sich glücklich, endlich dem großen Meister persönlich nahe zu kommen, der in dem Kunstleben der

Gegenwart die erste Rolle spielt. Natürlich waren auch Sgambati und Pinelli anwesend, und Ersterer bestritt sogar die Kosten der musikalischen Unterhaltung durch die gelungene Aufführung seines zweiten Quintetts (Introduzione-Allegro, Barcarola, Andante, Finale), worüber sich der deutsche Meister nicht wenig schmeichelhaft aussprach. Alle waren überrascht, in der Person Wagners einen freundlichen, herzlichen Menschen kennen zu lernen, un bon bourgeois, wie sich ein französischer Berichterstatter ausdrückte, und nicht den hochfahrenden, prätentiösen Bärenbeißer, wie ihn die wahrheitsliebende (!) Gegenpartei durch die witzigen Schreibkünste der Herren Spitzer, Blumenthal u. a. in der Phantasie der Fremden einzubürgern suchte. Es war geradezu beschämend für uns, wie unbefangen-respektvoll, frisch und zutreffend sich die römischen Blätter über Wagner's Persönlichkeit äußerten. . .

Von der Oper in Rom ist nichts Rühmliches zu melden. Das Opernwesen ist vielleicht der wundeste Punkt im italienischen Kunstleben. Die Scala in Mailand, die Pergola in Florenz, Apollo in Rom, Fenice in Venedig, San Carlo in Neapel, Bellini in Palermo, einst lauter Institute ersten Ranges, fristen heute das kläglichste Dasein und leben in künstlerischer wie ökonomischer Hinsicht von der Hand in den Mund; Verfall auf der ganzen Linie. Freilich sangen am Ausgange des vorigen Jahrhunderts schon die Arteaga und Signorelli ihre Lamentationen über den Niedergang des italienischen Theaterwesens, allein damals war viel pessimistische Aufschneiderei dabei. Heute hingegen, nachdem all' die genannten großen Opernhäuser zu simpeln Gemeindeanstalten herabgesunken und der geschäftlichen Speculation der Pächter (Impresari) auf Gnade und Ungnade überantwortet sind, kommen sie für die musikalische Kunst gar nicht mehr in Betracht. Die überschuldeten Municipien leisten allerdings ganz erkleckliche Zuschüsse, so z. B. Neapel jährlich dreihunderttausend Franken für sein San Carlo-Theater, Rom eben-

soviel für seinen „Apollo“, aber diese Summen werden zum Theil durch die gewissenlose Verwaltung verschleudert, zum Theil in große „Balli“, groteske Tanzpoeme und ähnliche Allotria gesteckt.

Ein Hoftheater giebt es in der italienischen Hauptstadt nicht, auch kein ständiges Künstlerpersonal, noch weniger ein festes Repertoire. So ist denn auch den größten Theil des Jahres das römische Opernhaus geschlossen. Findet sich endlich ein Pächter und hat dieser die benöthigten Kräfte sich verschrieben, so werden die Pforten während des Winters zu wenigen Vorstellungen geöffnet. Meistens sind es aber nicht die Musen, sondern nur deren Kammerjungfern, die ihren Einzug halten. Die ersten Sänger und Spieler Italiens pflegen im Auslande, in Petersburg, London, Paris u. s. w., lohnenderem Erwerb nachzugehen. Das Orchester ist oft gut, die Chöre sind zahlreich und gut bei Stimme, die Nebenrollen elend, das Ensemble roh, zerfahren — — —

Daraus erklärt sich's, wie im Herbst 1876, wenige Tage nach der pompösen Spontini-Feier zu Jesi-Majolati, die „Vestalin“ im Apollotheater mit Scandal abgelehnt, zwei Jahre vorher Mozarts „Don Juan“ ausgepfiffen und in diesem Winter Webers „Freischütz“ todtgeschwiegen wurde. Rom besitzt noch ein zweites Opernhaus, Argentina genannt. Das feiert oft jahrelang ganz, wird es aber geöffnet, so ist es purer Zufall, wenn man etwas Erträgliches dort zu hören bekommt. Zur Charakterisirung will ich erzählen, wie in der Argentina die Stagione 1875 abgeschlossen wurde.

Letzte Vorstellung: Verdi's „Macbeth“, Ballet „Brahma“. Kaum erklingen die ersten Noten der Ouverture, so dringen die Choristen als eben so viele Hexen und Gespenster in das Cabinet des Impresario, Zahlung des rückständigen Quartals heischend und schwörend, vorher keinen Ton mehr zu singen. Die Unversöhnlichen werden befriedigt und ziehen sich sangeslustig zurück.

Der erste Act beginnt. Da erscheinen zuerst die Tänzer, dann die Tänzerinnen und zuletzt der primo ballerino in demselben Cabinet, Dolche im Blick, heischend wie oben und schwörend, vorher kein Tanzbein mehr zu schwingen. Wehe, wehe, die Cassa ist hohl und leer wie eine taube Nuß. Amina Boschetti, die himmlische primissima ballerina, die einst einem deutschen Exconsul das Gehirn und den Geldbeutel verdrehte, handelt in diesem kritischen Augenblicke wie eine antike Römerin, wenn das Vaterland in Gefahr; sie nimmt ihre Diamanten ab und reicht sie dem Impresario dar, das entsetzliche Corps damit zu befriedigen, denn „Brahma“ muß getanzt werden. Bramina Boschetti's Ruhm hängt daran. Die Oper ist glücklich überstanden; das Ballet beginnt. Da präsentirt sich der Agent der Gasgesellschaft, heischend wie oben und drohend, sofort sämmtliche Flammen auszulöschen, wenn nicht u. s. w. Der Schreckliche wird beruhigt. Das Ballet ist in seiner schönsten Entfaltung, da gerathen nach einigen unverbindlichen Redensarten Tänzerinnen und Parterre-Publikum sich buchstäblich in die Haare. Die Polizei intervenirt. Der Vorhang fällt. So geschehen am 9. December 1875 in der Argentina, dem zweitgrößten Theater in Rom . . .

In den kleineren Theatern, wo gesungen und musicirt wird, herrschen Offenbach und Complicen. Vornehme Familien, die auch in der Kunst Adel und Reinheit lieben, beginnen bereits in ihren Palästen Privatbühnen sich einrichten zu lassen, um einigen Ersatz für das zu gewinnen, was die öffentlichen Kunst-Institute nicht mehr zu bieten vermögen. Den Anfang hat die Familie Marignoli gemacht. Der Maestro Lucidi componirte für sie eine kleine, saubere Oper „Ivan“, im Westentaschenformat zwar, aber nicht ohne künstlerische Durchbildung. Jedenfalls ist es hochbedeutsam, daß die römische Aristokratie, die auf anderen Gebieten nicht immer einer löblichen Reaction zu huldigen pflegte, der schmachvollen Unzuchts-Operette die Rückkehr zu einfacher, ethisch und ästhetisch gesunder Musik entgegensetzt.

Doch verlassen wir Rom, um einen Blick in das musikalische Treiben von Florenz zu thun, dessen Mauern, wie Prof. Leo mit Emphase ausrief, den Kelch bilden, der die schönste Blume menschlichen Geistes umschließt.

Florenz besuchte ich zum erstenmal gelegentlich der großartigen Michelangelo-Feier im Herbst 1875. Das war ein lustiges Spätjahr. Unwillkürlich variirte sich mir das Schiller'sche Distichon auf der Zunge:

Mich umwohnt mit glänzendem Aug' das Volk der Italer;
Immer ist's Festtag; es dreht immer am Herd sich der Spieß.

Aus der Scylla der Donizetti-Mayr-Feier in Bergamo stürzte sich damals das unermüdliche Volk in die Charybdis des Michel Angelo-Centenariums in Florenz und von da durchwatete es noch die spontinischen Sümpfe (um eine böswillige Wortverdrehung Heine's auch einmal harmlos zu gebrauchen!) der Festivitäten zu Jesi, allwo die schon am 5. September zu Majolati begonnene Säcularfeier zu Ehren des braven Gaspare Spontini durch eine Reihe von angeblichen Muster-Aufführungen der „Vestalin" am 7. October ihren Abschluß fand.

Die florentinischen Festtage konnten ihrem ganzen Charakter nach der Tonkunst keinen sonderlichen Impuls zu neuen Schöpfungen oder epochemachenden Aufführungen bieten, abgesehen von der Execution des Verdi'schen Requiems, das, den Manen Manzoni's geweiht, auch für den hochseligen Michel Angelo herhalten mußte und darum, katzenjämmerlich genug, pour la bonne bouche am Schluß der endlosen Festivitäten im Theater servirt wurde. Nicht einmal zu einem ordentlichen, gangbaren Festmarsch fand sich ein inspirirter Maestro! Die ungefähr dreißig Musikcorps, die den riesigen Festzug musikalisch belebten, dudelten alles Mögliche und Unmögliche durcheinander. Der Verschwörerchor aus der vielbelobten „Madame Angot" von Lecocq durfte natürlich nicht fehlen.

Das Concert, welches in den erstickend heißen Mittagsstunden in der Sala del Cinquecento der Entfaltung der Festaufzüge vorausging, bot wenig Bemerkenswerthes. Archäologisch interessant waren einige Liederchen, die von Michelangelo gedichtet und von verschollenen Zeitgenossen musikalisch ausgestattet worden waren. Andere Zeiten, andere Ohren. Jedes Jahrhundert hört anders. Die von damals renommirten Tonsetzern componirten Madrigale Michelangelo's fanden vor dreihundert Jahren so großen Anklang, daß sie nicht bloß im Kreise von Künstlern und Literaten, sondern selbst vom römischen Volke gesungen wurden. Aus einem Billet Michelangelo's an Luigi del Riccio wissen wir, daß einer dieser Madrigal-Componisten Giacomo Archadelt hieß, ein flämischer Tonmeister von gutem Ruf, der gegen 1530 nach Italien kam, wo er lange Zeit am päpstlichen Hofe wirkte, bis er 1552 in die Dienste des Cardinals Carl von Lothringen (Duc de Guise) trat und endlich in Paris starb.

Ein anderer Componist Buonarotti'scher Madrigale war Costanzo Festa, der nämliche, dem die musikalische Welt das famose Tedeum verdankt, das regelmäßig bei Papstwahlen und anderen hohen Kirchenfeierlichkeiten in Rom aufgeführt zu werden pflegte.

Der Dritte im Bunde war ein französischer Musiker und Sänger in der Capelle des Papstes Leo X.. Consiglion, der seinen Namen in Consilium latinisirte.

Die Madrigalsätze von Festa und Consiglion sind verloren gegangen; von Archadelt aber wurden deren zwei von dem florentiner Musikgelehrten Leto Puliti, einem ganz vorzüglichen Kenner und unermüdlichen Forscher auf dem Gebiete vaterländischer Kunst-Archäologie (er starb erst vor zwei Jahren), wieder an's Licht gezogen.

Es sind dies die Madrigale: „Deh! dimmi amor" und „Jo dico che fra voi", welche sich in den recht gelungenen Nachdichtungen der Buonarotti'schen „Rime" von Hans Grasberger unter Nr. XXIII. und LXVIII. befinden.

Leto Puliti war ferner so glücklich, einen weiteren vierstimmigen Tonsatz zu dem Madrigal „Come harò donque ardire“ in einem neapolitanischen Druck aus dem Jahre 1519 aufzustöbern. Als Componist stellt sich Bartolomeo Tromboncino heraus. Wer sich für diese Gesänge interessirt, findet sie, partiturmäßig geordnet und von Puliti mit einer Clavierbegleitung versehen, in der zweibändigen Festschrift „Vita di Michelangelo Buonarotti“ von Aurelio Gotti im Anhange. Sie sind von einer herzbrechenden Alterthümlichkeit und fast noch kirchlich steifer, als die nachmaligen Tafellieder Palestrina's. Holde Liebesseufzer in solche Musik gewickelt und contrapunktisch verrenkt, wirken auf moderne Ohren unerträglich komisch — dazu, wenn sie mit dem scholastischen Aplomb vorgetragen werden, wie ich sie in der Sala del Cinquecento zu hören bekam. Die Emancipation der Tonkunst von den byzantinischen Formen der Kirche vollzog damals erst den schüchternen Probeschritt, und es war noch ein weiter Weg bis zur bewußten, vollen Verweltlichung des Tonwesens, bis zu jenen entscheidenden Reformen der Florentiner Meister Peri und Caccini. Naturnothwendig mußte seiner Zeit schon der Madrigalstil als eine merkwürdige Neuerung, als eine kühne Revolution erscheinen, die alle freien Geister enthusiasmirte und in der musikalischen Welt ungeheures Aufsehen erregte. Das Musik-Privilegium der Kirche ging in die Brüche und mit Wollust wurden die bald schelmischen und schäkernden, bald sanft elegischen Texte in den neuen Weisen von allen Schichten des Volkes gesungen. Die zimperlichsten Madrigal-Componisten wurden anno Dazumal als verwegene Zukunftsmusiker von den Fortschrittsmännern begrüßt.

Der Rest des Concerts trug keine besondere Physiognomie. Der Präfect Marchese di Montezemolo öffnete den illustren Festgästen, die aus aller Herren Länder in die schmucke Arnostadt gewallfahrtet kamen, die wundervollen Säle des Palastes Riccardi zu einem glänzenden Empfangsabend. Es wurde

wiederum der Landessitte gemäß etwas Musik gemacht. Der Signor Vannuccini dirigirte das Spielzeug. Des Programms entsinne ich mich heute nicht mehr. Im hyperbolischen Stile der florentinischen Chronisten war es selbstverständlich „proprio qualchecosa di scelto e di prelibato." Erst Verdi's vielgenannte und damals noch wenig gehörte Messe konnte auch der Michelangelo-Feier am Schlusse noch den Charakter des Bedeutungsvollen auch in musikalischem Betracht aufprägen. Daß dieses Spektakelstück (damit wollen wir ausdrücklich nicht an den inneren Werth dieser Tonschöpfung rühren, sondern nur auf die ungebührliche Reclame verurtheilend anspielen) noch auf dem Festprogramm eine Stelle fand, soll dem Maestro Carlo Ducci, dem Mann der großen Initiative, dem Eigenthümer und Wiederhersteller des „Teatro Nazionale", dem Inhaber einer großartigen Instrumentenniederlage u. s. w., zu danken sein. Die Aufführung erfolgte am 19. September im „Teatro Principe Umberto", wo in den vorausgegangenen Tagen Rossini's „Tell" sich abmühte, ein festlich schon halb zu Tode gehetztes Publikum noch genußfähig zu erhalten für die Dinge, die da kommen sollten. Der Erfolg war prima Qualität. Die Cassa strich circa 21,000 Lire ein, eine Summe, welche die Speculanten an der ästhetischen Börse mit Ehrfurcht erfüllt. Mehrere Nummern wurden stürmisch da capo verlangt; so mußte die Tuba und das Agnus Dei wiederholt vorgeführt werden. Libera me jagte einen Fanatismus durch die Köpfe, daß man für die Vollsinnigkeit des Publikums fürchten mußte. Es wurde geradezu wüthend applaudirt. Kurz, Verdi's Todtenmusik bezeichnete auch in Florenz unfehlbar den Grad, wie tief die religiöse, erlösende Wirkung der heiligen Tonmuse gesunken ist. Von Andacht und Sammlung, von Erschütterung und Läuterung des Gemüthes war bei diesem Publikum auch nicht die geringste Spur zu entdecken. Ein „Ora pro nobis" und ein „Ergo bibamus" machen denselben Effect — den des gemeinsten, profansten Sinnenkitzels. Ich mußte der grollenden

Worte gedenken, die ein paar Jahre früher unser eifernder Hans v. Bülow von Mailand aus in die „Allg. Zeitung“ geschrieben. Vergeblich' Unterfangen. Jedes Volk hat die Kunst, die es verdient.

Ein Jahr später besuchte ich Florenz auf's Neue. Um dem geneigten Leser keine retrospective Impression, welche die Wahrheit nicht zutreffend genug spiegeln könnte, anzubieten, hebe ich die folgenden Sätze aus meinem Tagebuch aus. — Januar 1876.

In Neapel erschlossen sich die ersten Knospen des Mandelbaums, als ich mich den Armen der parthenopäischen Sirene entwand, um der ernsten Roma einen flüchtigen Besuch zu machen. Die dumpfe, erstickende Sciroccoluft, die seit einer Woche anhaltend über der Siebenhügelstadt brütete, hieß mich eilen. Am Arnostrande gedachte ich aufzuathmen . . . . .

Die unholde Witterung ließ mich die Florentia, diese vielbelobte geistreiche Wunderblume im italienischen Städtebouquet, kaum wiedererkennen. Die sonst so heiteren toscanischen Hügel fröstelten. Die Sonne hatte ihnen seit Wochen fast keinen Gruß mehr gegönnt. In melancholischer Erstarrung lag die schöne Stadt der Mediceer, umsponnen von einer grauen, löschpapiernen Atmosphäre. An den Straßenecken avisirten bunte Riesenplakate den Carneval. Das Programm närrischer Heiterkeit machte den Eindruck eines Strauß'schen Walzers, gespielt auf einer verstimmten Drehorgel im Hause eines Todtkranken . . .

Welch' eine Weltstimmung! Ist das der italienische Winter mit seiner belebenden Wärme, seinem jauchzenden Sonnenschein, seiner ungetrübten, entzückenden Himmelsbläue? Und wenn die Natur ihre besten Traditionen verhöhnt und an sich selbst zur Verrätherin wird, hält die Kunst, was sie versprochen, oder ist auch sie zu einer Mythe geworden, womit man leichtgläubige kleine und große Kinder täuscht? Sind sie wirklich erloschen

Die heitern Sonnen,
Die unserer Jugend Pfad erhellt;
Die Ideale sind zerronnen?

Es ist schwer, eine andere, denn eine pessimistische Antwort zu geben. Florenz macht den Eindruck einer treulos verlassenen Schönen, einer preisgegebenen Königsstadt. Die Kunst hat den Muth verloren. Nicht ihre Priester und Missionäre, ihre Handwerker und Fabrikanten tummeln sich in den zahlreichen Ateliers. Die Wissenschaft hat keine Tempel, sondern nur Abrichtungsschulen für den materiellen Erwerb. Wer will's ihr verdenken? Die Stadt seufzt in schwerer Finanznoth. Und nur der Teufel kann sich in der Noth mit Fliegenfutter begnügen, wenn man einem alten Sprichwort trauen darf.

Auch die dramatische Kunst ist übel daran, obschon gegenwärtig in zehn Theatern gespielt wird. Die Spieler klagen über das Publikum, das Publikum klagt über die Spieler. Wo man auch hinhört, Klagen und nichts als Klagen. Niemand ist zufrieden. Nur der „Stenterello", der toscanische Hanswurst, erfüllt die Volksbühnen mit seinem heisern Lachen. Er lacht nicht bloß seiner Maske zu Liebe, sondern weil er wirklich in der relativ glücklichsten Haut steckt. Seine unverwüstlichen Schwänke sichern ihm volle Häuser, und der Nothstand der höheren Kunst wird für ihn zu einer Quelle erhöhter Einnahmen.

In der „Pergola", dem größten Opernhaus der alten Kunststadt, wirthschaftet zur Zeit der Impresario Scalaberni. Mehr Oekonom als Künstler, weiß er pfiffig mit gegebenen Thatsachen zu rechnen, und wenn der theuere Lorbeer nicht gedeihen will, so sorgt er mit dem billigen Dung für den Anbau seines Tausendguldenkrauts. Das Publikum durch Wohlfeilheit anzulocken, hat er jüngst die Eintrittspreise reducirt. Sein Personal ist erträglich und hinlänglich befähigt, den „Faust" und drei bis vier ähnliche Opern während der ganzen Saison Abend für Abend abzuspielen. Für die nächste Zeit ist sogar eine Neuigkeit, die „Catalana" von dem Maestro Branca, in Aussicht gestellt.

Das geräumige Halbrund des Theaters „Pagliano" ist fast allabendlich gut besetzt. Mir ist seine Anziehungskraft noch ein

Räthsel. Freilich, auf dem Theaterzettel figuriren stets allerlei frisch eingetroffene „Berühmtheiten“ und ein veränderungslustiges Publikum mag sich damit ködern lassen. Unter dem Künstlerpersonale ist ein ewiges Zu- und Abfliegen wie in einem Taubenschlag. Was dabei für ein Ensemble herauskommt, läßt sich denken Soviel steht fest: der Impresario des „Pagliano“ macht die relativ flottesten Geschäfte. Es gibt nüchterne Leute, die froh sind, wenn nur überhaupt etwas gemacht wird, ob ad majorem theatri gloriam oder nicht, ist gleichgiltig . . . .

Soweit aus den Aufzeichnungen meines Tagebuchs. Sie geben kein Bild des florentiner Kunstlebens, sondern nur einzelne charakteristische Züge zu dem Entwurfe eines solchen in einer ganz bestimmten Epoche. Diese ausdrückliche Bemerkung muß festgehalten werden, wenn man nicht aus unzureichenden Prämissen ganz verkehrte, unhaltbare Schlüsse ziehen will. Dieses Malheur ist jüngst erst unserm Kritiker Bayersdorf passirt, als er seine Lenden mit aller erdenkbaren kritischen Rigorosität umgürtete, um in einem Aufsatz im vierten Bande des Hillebrand'schen „Italien“ die zeitgenössische florentiner Kunst für den erbaulichen Hausgebrauch der deutschen Puritaner sammt und sonders einzuschlachten. Ein einziger Weheruf durchzitterte die ganze Halbinsel von den Alpen bis zum Aetna, als das rücksichtslose Schriftstück des deutschen Aristarchen im Druck erschien, und der Verfasser darf sich auf eine energische Polemik gefaßt machen. Schon hat eine geistreiche Florentinerin, die Signora Botto Tassara, in einem vortrefflich geschriebenen Büchlein Protest erhoben, und bald werden tapfere Männer sich um sie schaaren, um die übel zugerichtete vaterländische Kunstehre zu vertheidigen*).

Herr Bayersdorf hat nicht lauter Korn edler Recensenten-Weisheit, sondern leider sehr viel kritischen Wind gesäet, und so

*) Der Anfang wurde bereits im zweiten Märzheft der „Rivista Europea“ gemacht (VI. 2). Das erwähnte Schriftchen betitelt sich: Arte Italiano e critica Tedesca.

wird er auch eine reiche Ernte antikritischen Sturms einheimsen müssen.

Ich will dafür sorgen, daß meine Veröffentlichungen ihr Correctiv in sich selbst tragen und lasse daher die Italiener selbst in ihren Urtheilen über ihre eigenen Zustände reichlich zu Wort kommen. So wird wohl der Sache der Kunsterkenntniß und der historischen Verständigung zwischen Deutschen und Italienern am besten gedient sein. Zweck der Presse ist die Wahrheit und nicht der Scandal. Ist aber die Wahrheit selbst ein Scandal, gut, so geschehe der Scandal und die Wahrheit werde gesagt. Es ist kein Geringerer, als unser Arthur Schopenhauer, der zuerst diesen ethischen Grundgedanken mit diesen Worten aussprach.

Giulio Roberti, ein hochverdienter Förderer der Tonkunst und gleichzeitig einer der ehrenfestesten Publicisten von Florenz, spricht sich folgendermaßen über die Theatermusik seiner Stadt während der Carneval-Stagione 1877—78 aus*).

„Nach einer exceptionellen und unerhörten Fülle von musikalischen Schauspielen während der Herbst-Stagione, wo vier und einigemal auch fünf Opernhäuser gleichzeitig geöffnet waren, müssen wir gestehen, daß wir während der Carneval-Stagione deren fast ganz beraubt waren. Das Theater „Pergola" hielt, vielleicht zum erstenmal seit mehr als hundertfünfzig Jahren, seine Pforten geschlossen, was gar nicht anders sein konnte, da ihm die jährliche Subvention vom Municipium entzogen und von der Accademia degli Immobili, der Eigenthümerin des Theaters, jeder Zuschuß verweigert ward, ohne welchen es dem Impresario materiell unmöglich ist, in den von Akademien abhängigen Theatern, deren Logenplätze zum größten Theil Privateigenthum sind, selbst auch nur bescheidene Stücke auszustatten. Die gegenwärtigen Zeiten sind überdies so hart und traurig für die Theaterpächter, daß es fast fabelhaft erscheint, wie sich noch Männer für

*) Im Appendix der „Gazetta d'Italia", dem größten und angesehensten Organ der gemäßigten Partei des Landes, Nr. 71 vom 12. März 1878.

dieses Metier entschließen mögen. Die zwei ersten Theater Italiens, das von Neapel und von Mailand, sind selbst mit den enormen Zuschüssen, die sie genießen, in eine klägliche Situation gerathen. In nicht besseren Umständen befindet sich das Apollotheater in Rom, obschon ihm das Municipium eine reiche Subvention gewährt. Blos das Theater Regio in Turin steht noch aufrecht inmitten all' dieser Ruinen und dies Dank der Klugheit und der artistischen Intelligenz, mehr noch der Opferbereitwilligkeit des derzeitigen Impresario, der den Theaterbetrieb mehr als ein Mäcen, denn als ein speculirender Geschäftsmann aufzufassen scheint. Aber wird auch er noch länger in solchen Verhältnissen ausharren wollen oder können? Verhehlen wir's uns nicht, die italienische Musikbühne ist von einer unvermeidlichen Krisis bedroht. In den überaus unglückseligen Umständen, in welchen sich unsere Oper befindet, ist diese Krisis nicht nur nicht zu fürchten, sondern sogar zu wünschen, denn dieselbe wird ohne Zweifel zu einer radicalen Umbildung unserer gegenwärtigen Theaterordnungen und Verwaltungssysteme und damit zu einer Neubelebung und zur Rettung unserer dramatischen Musik führen."

„Kehren wir zu den Theatern von Florenz zurück. Wer hätte uns je zu prophezeihen gewagt, daß wir für die ganze zweite Carneval-Stagione weiter nichts als eine einzige Oper zweiten Ranges haben sollten? Wenn wir den schwierigen Umständen, mit welchen der neue Pächter zu kämpfen hat, Rechnung tragen, so müssen wir sagen, daß das Theater Pagliano unter recht befriedigenden Auspicien eröffnet wurde, und die Aufführung der Oper „Robert der Teufel" war im Ganzen so, daß sich das Publikum damit begnügen konnte. Wenn jedoch die löblichen Anstrengungen des Impresario nicht die nöthige Stütze im Publikum fanden, so war der hauptsächlichste Grund der, daß man allgemein mit lebhaftester Erwartung den außerordentlichen

Darstellungen der Adelina Patti*) entgegensah. Die Patti-Abende waren, wie dies nicht anders sein konnte, artistische wie pecuniäre Erfolge. Nachdem die Patti fort war, trat der unvermeidliche Rückschlag ein, verursacht durch die Eindrücke, welche die große Künstlerin hinterlassen hatte, dann kam noch die Nationaltrauer dazu, um das Publikum vollends vom Theater abzuziehen. Mit den wenig interessanten Aufführungen des Verdi'schen „Macbeth" erzielte man nie die Deckung der abendlichen Kosten. Es war gewiß kein geringes Verdienst des Maëstro Pinsuti, daß es seinem „Kaufmann von Venedig", der unter so wenig günstigen Verhältnissen in Scene ging, gelang, die Apathie des Publikums zu besiegen und einen legitimen Erfolg davonzutragen. Unglücklicherweise war es nicht zu gleicher Zeit auch ein Erfolg für die Kasse des Impresario, so daß letzterer, nachdem er vergebens gegen das widrige Geschick angekämpft und bedeutende Einbußen erlitten hatte, sich gezwungen sah, die Vorstellungen zu unterbrechen und das Theater ohne Weiteres zu schließen."

So kam es, daß anfangs Februar allein die — „Arena Nazionale" noch offen blieb, letzter Zufluchtsort für alle diejenigen, die die Carnevalsaison nicht ohne Oper herumzubringen vermögen, unter der Bedingung jedoch, die Bühne nur in schwachen Umrissen durch dichte Rauchwolken zu erblicken und den ganzen

*) Ohne die künstlerische Bedeutung der Exmarchesa Patti hier in Discussion bringen zu wollen, sei doch angemerkt, daß ihr Auftreten und Benehmen der italienischen Opernkunst nicht durchaus förderlich war. Vom Herbst 1877 bis in den Carneval 1878 hinein durchzog die Patti mit ihrem guten Kameraden Nicolini die ersten Städte Italiens, ließ sich für jeden Abend 10,000 Lire zahlen und brachte jedes Ensemble aus Rand und Band. Sie ließ sich contractmäßig von der Theilnahme an jeder Probe mit den mitwirkenden Künstlern entbinden, so daß diese jedesmal ihre liebe Noth hatten, bis sie sich in die Eigenart der capricciösen Diva einigermaßen fanden. Aber was gilt dem italienischen Publikum das Ensemble, wenn sich eine Sängerin wie die Patti vor die Lampen pflanzt, um dort alle Zaubereien ihrer wunderbaren Kehle zu entfalten?? Was Oper, was Musikdrama, was künstlerische Einheit! Das sind dem vulgären Volk der zahlungsfähigen Theater-Bummler bei Patti-Vorstellungen lächerliche Pedanterien. Eine kostbare Singmaschine — und „O dolce volutta" oder Aehnliches — basta!

Abend hindurch Augen, Nase und Mund von dem unerträglichen Qualm der Raucher erfüllt zu sehen. Dazu gesellte sich noch der Ekel, einem angeblichen Ballet beiwohnen zu müssen, das selbst Nichtpuritaner als schamlose Gymnastik — gelind ausgedrückt — qualificiren mußten. Gestehen wir nur offen ein, dieses Ballet und die Bequemlichkeit des Rauchens bildeten die Hauptanziehungskraft der „Arena Nazionale“ . . .

Herr Giulio Roberti stellt mit diesem Geständniß dem Kunstsinn und der ethischen Feinfühligkeit seiner Florentiner wahrlich kein schmeichelhaftes Zeugniß aus. Um den schlimmen Eindruck dieser Schilderung einigermaßen zu mildern, dürfen wir dem deutschen Leser nicht verhehlen, daß es auch am Arnostrand noch unentweihte Räume giebt, wo eine stille Gemeinde sich versammelt, um die heiligen Mysterien der Tonkunst zu feiern und neue Jünger ihrem Cultus zu weihen.

Ich meine das treffliche Musikinstitut, das von Casamorota, einem gelehrten und eifrigen Manne, dirigirt wird. In ihm wurzeln die Hoffnungen einer Erneuerung des Florentinischen Kunstgeistes. Nirgends mehr als in der Tonwelt gilt das Gesetz, daß der Geist es ist, der sich seinen Körper baut. Es kann nicht ausbleiben, daß durch gewissenhafte Schulung der heranwachsenden Generationen, durch Steigerung der wissenschaftlichen und künstlerischen Energie der jungen Köpfe, durch planmäßige ethische Läuterung der dem Leben sich erschließenden Gemüther die alten Entwickelungshemmungen beseitigt werden und die Möglichkeit eines neuen Kunstvolks von kleinen Ansätzen zu allumfassenden Daseinsformen in beglückende Erscheinung tritt. Wie keine zweite Stadt Italiens, sieht sich Florenz nach seiner Begabung und Geschichte vorzüglich auf eine künstlerische Entfaltung in der Zukunft, über das Elend der Gegenwart hinweg, angewiesen. Ohne die Kunst hat das Florentiner Leben keinen Inhalt, der es im Kampfe um's Dasein vor Siechthum und endlichem totalen Verderb retten könnte. Florenz steht und fällt mit seiner Kunst.

Mailand, das immer noch die Bezeichnung als intellectuelle Hauptstadt Italiens rechtfertigt, ist aus gröberem und zäherem Material, als die Schwesterstadt am Arno. Seine materiellen Hilfsquellen sind eben so reich, wie seine geistigen. Hält sich die Ausbeutung derselben auch nicht immer im Gleichgewicht, so bewahrt das Gesammtleben doch seine sichere, fortschrittsfröhliche Bewegung, seinen starken, wohl ausgeglichenen Pulsschlag. Die Theatermisère ist zwar auch den Mailändern nicht fremd und die glorreiche Scala hat böse Wandlungen in ihren Annalen zu zeichnen; jedoch hat das Kunstübel hier nicht jene verzweifelten Symptome hervorgebracht wie anderwärts. So wird auch der Proceß der Besserung ein entschiedener und weniger langwieriger sein.

Die Mailänder Musikschule gehört zu den besten in Italien nicht allein, sondern in ganz Europa. Besonders seit der tüchtige Alberto Mazzucato*) die Direction innehatte, gedieh die Anstalt immer erfreulicher. Von dem stupid conservativen, richtiger reactionären Geist, der das neapolitanische Conservatorium in seinen fatalen Krallen hält, von dem sterilen Doctrinarismus, den die florentiner Musikprofessoren noch nicht ganz überwunden haben, von dem aufregenden Kampf um die Beschaffung der materiellen Mittel, der der römischen Schule noch manche saure Stunde bereitet, von der zersplitternden Kleinmeisterei an den Instituten von Bergamo und Parma, von alle dem trifft man in Mailand keine Spur.

Der Director Mazzucato waltete seines Amtes mit tiefem künstlerischen Verständniß, mit der hingebendsten Liebe für die heilige Kunst, mit dem väterlichsten Eifer für die Anstalt, die seiner Führung und Obsorge anvertraut war. Ein Präsident und ein akademischer Rath unterstützten ihn wacker im schwierigen

*) Vergleiche den Nekrolog, den ich dem am 31. December 1877 gestorbenen Maestro in der „Allg. Deutsch. Mus.-Zeitung" V. Jahrg. Nr. 12 gewidmet.

Dienst. Zu den gediegensten Schulen gehören besonders die Klassen für Composition und Orchester. Großes Lob verdient auch der Unterricht im Clavierspiel, dem der Maestro Andreoli einen kräftigen Impuls in fortschrittlicher Richtung gegeben hat, sowohl hinsichtlich der Technik als der idealen Interpretation. Der Maestro Bazini, ein hervorragender Künstler, ist einer der Professoren an der Compositionsklasse, aus welcher in wenigen Jahren Tonsetzer hervorgegangen sind, die heute schon einen respectablen Namen haben. Ich nenne nur Boito, den Componisten des „Mefistofele", den Capellmeister Faccio, dann Coronaro und Catalani, lauter vielversprechende Geister. Nur die Vocalmusik will im Mailänder Conservatorium nicht recht gedeihen. Nicht an verständigen, geschickten Lehrern fehlt es diesem Fache, sondern an dankbaren Stimmen, an künstlerisch lohnenden Organisationen. Die Gesangsschule hat bis jetzt fast nur negative Resultate ergeben.

Was dieses Conservatorium sonst auszeichnet, sind die vorzüglich dirigirten Schülerversuche und öffentlichen Uebungen, welche von einem Orchester und einem Singchor ausgeführt werden, die nur aus Zöglingen der Anstalt zusammengesetzt sind. Die austretenden Compositionsschüler versuchen sich in Cantaten, Symphonien, selbst kleineren Opern, welche auf einem eigenen niedlichen Theater mit den entsprechenden Scenarien und Vestiarien zur Aufführung gelangen. Bei diesen öffentlichen Uebungen wurden auch schon classische Meisterwerke, wie Haydn's „Jahreszeiten", zu Gehör gebracht, und zwar mit recht gutem Erfolge.

Eine junge, auf breiter Basis errichtete, verheißungsvolle Musikschule ist das „Istituto Marcello" in Venedig. Nirgends schienen die ruhmreichen tonkünstlerischen Traditionen so schmählich vergessen, so gründlich ausgelöscht, wie in der zauberreichen Lagunenstadt. Endlich schlug auch hier die Stunde der Erlösung aus langer, langer Erstarrung. Durch Privat-Initiative und unter Mitwirkung des Municipiums wurde das „Istituto Marcello"

gegründet und gegen Ausgang des Jahres 1877 eröffnet. An der Spitze des jugendfrischen Unternehmens steht ein Dilettant zwar, der Graf Giuseppe Contin, aber eine echte Künstlernatur. Er ist nicht nur längst als achtbarer Componist und Violinspieler bekannt, sondern hat sich auch als organisatorisches Talent erwiesen und sich allezeit als ein opfermuthiger Vorkämpfer künstlerischer Bestrebungen in der den fortschrittlichen Tendenzen im Ganzen wenig geneigten Stadt ausgezeichnet. Seinen unermüdlichen Bemühungen ist es hauptsächlich zu danken, wenn das Institut zur Heranbildung tüchtiger Musiker schon kräftige Wurzeln getrieben hat. Der neue „Marcello" hat bereits über zweihundert Schüler aufzuweisen.

Der Graf Contin hat die Absicht, sobald ihm die benöthigten künstlerischen und materiellen Kräfte zur Verfügung stehen, großartige Aufführungen classischer Musikwerke, besonders solche aus der reichen venetianischen Schule, zu arrangiren. Er ist der Mann dazu, um Wort zu halten. Treue gegen die Kunst, ist ihm Treue gegen sich selbst. Welch' ein Festtag wird es sein für die dereinstige Königin der Meere, wenn die hohen Tongedanken der alten Meister mit dem Rauschen und Murmeln der Adria sich mischen und wie himmlische Chöre zaubermächtig dahinschweben über die melancholischen Fluthen der Lagunen, wie in den schönsten Tagen der strahlenden Vergangenheit!

Als die Mitarbeiter des braven Edelmannes seien hier noch genannt der Maëstro Magi, artistischer Director, der Pianist Giarda, der Violinist Fontali und der Cellist Dini.

Von der Musikschule in Bologna hört man wenig, desto mehr von dem dortigen Communaltheater, dessen bahnbrechendes Eintreten für die neue deutsche Musik ihm einen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte sichert. Die guten Bologneser stehen als Theaterpublikum in Italien wohl einzig da. Man kann sich kein civilisirteres, ernsthafteres, aufrichtigeres Auditorium denken. Ganz seiner würdig ist die Theaterdirection, die sich

durch Intelligenz, Noblesse und Activität auszeichnet und mit wahrer Begeisterung die Traditionen wirksam zu erhalten sucht, die der illustre, leider zu früh vom Schauplatz seiner Thätigkeit abgerufene Maëstro Mariani hinterlassen hat.

Im Verlaufe von wenigen Jahren hatten die Bologneser das Glück, vier Wagner'sche Werke kennen zu lernen. Wohl mögen es bei allem aufgewandten Fleiße keine Musteraufführungen gewesen sein. Die Hindernisse, die es zu überwinden galt, waren von der hartnäckigsten Art. Man vergegenwärtige sich nur, was es gekostet haben muß, bis die total ignoranten Choristen (die wenigsten vermögen Noten zu lesen!) und die im Schlendrian schablonenmäßigen Accompagnirens eingerosteten Spielleute ihren Part inne hatten! Aber alle Hindernisse und Antipathien wurden bezwungen und die große Majorität der Mitwirkenden wie des Publikums gab sich enthusiastisch den Offenbarungen des deutschen Meisters hin.

Zuerst kam „Lohengrin" an die Reihe. Gleich die erste Aufführung war ein entschiedener Triumph, ein Sieg auf der ganzen Linie. Mariani führte den Dirigentenstab. Dieser glückliche Abend hat Epoche gemacht in der bologneser Theatergeschichte.

Dann folgte „Tannhäuser". Es war nicht der glücklichste Stern, der bei der ersten Aufführung über diesem Werke waltete. Von Abend zu Abend ging es aber besser, und das Publikum äußerte seine Befriedigung und sein Entzücken auf die unzweideutigste Weise. An Tiefe und Nachhaltigkeit des Eindrucks blieb „Tannhäuser" um ein Beträchtliches hinter „Lohengrin" zurück.

Hierauf bestand „Rienzi" die Probe. Diese Aufführung gab den Musikreferenten Veranlassung, mit profunder Gelahrtheit über die erste und zweite Stilperiode Wagner's sich auszulassen. Ich erinnere mich, bei dieser Gelegenheit einen guten und wohlwollenden Bericht in der „Nuova Antologia" gelesen zu haben. Er war geschrieben von Biaggi, demselben florentiner Musikgelehrten also, der früher keineswegs dem Wagnerthum hold war.

Im Gegentheil: der biedere Veteran Biaggi versuchte, wo es nur immer anging, der neuen Richtung ein Bein zu stellen. Seine spät gewonnene bessere Einsicht und freimüthige Aussprache sind darum um so höher zu schätzen.

Wagner wohnte einer Aufführung seines „Rienzi" in Bologna bei und empfing vom Publikum die innigsten und achtungsvollsten Beweise der Bewunderung.

Das Jahr 1877 brachte endlich den „Fliegenden Holländer". Die scenische Ausstattung war eine unglückliche, in einzelnen Theilen geradezu lächerliche. Gesanglich ließen besonders die Ensemblesätze viel zu wünschen übrig. In solcher Zurichtung wollten sich die Bologneser kein Werk eines großen Meisters bieten lassen; sie pfiffen diese Aufführung unbarmherzig aus. Einige oppositionelle Schildbürger waren seelenvergnügt darüber und konnten sich kaum vor Wonne fassen. Die Zukunftsmusik ausgepfiffen! jubelten sie und wackelten mit ihren hohlen Köpfen und machten einen gar närrischen Lärm. Die armen Tröpfe! Sie wurden nur zu bald ihres Irrthums überführt. Nachdem das Anstößige in der Inscenirung beseitigt, das Zusammenspiel befestigt worden war, wurde die brillante Musik des „Fliegenden Holländer", in welchem die melodische Inspiration so frisch und überquellend ist, wie nur in irgend einer der hervorragendsten italienischen Opern, von dem Publikum in vollen Zügen genossen Ganz besonders zündete der zweite Act, der von der Signora Durand und dem Bariton Moriami überaus schön gesungen und gespielt wurde.

Hier sei gleich ein Wort über die Aufführung des „Lohengrin" in Turin beigefügt.

Dr. Filippo Filippi, der Musikreferent der Mailänder „Perseveranza," berichtet Folgendes:

„Ich habe der Hauptprobe und der ersten Aufführung des „Lohengrin" im Teatro Regio in Turin beigewohnt. Außer der Genugthuung, welche mir die schöne Vorstellung und der glück-

liche Erfolg verschaffen mußten, hatte ich noch das Vergnügen, mich in einem wohlgeordneten Theaterwesen, in einem liebenswürdigen Künstlerkreis, der ganz Wetteifer und Hingabe an die hohe Sache war, und bei einem Publikum zu befinden, das nicht gleich Alles für häßlich hält, was es nicht sofort versteht, sondern sich respectvoll, aufmerksam und artig zu benehmen wußte. Damit will ich nicht sagen, daß nicht auch in Turin buntscheckige, abgeschmackte Vorurtheile, vorgefaßte Feindseligkeiten anzutreffen gewesen wären; aber das waren nur individuelle Schwachheiten, ein paar Arseniktropfen in einem weiten See. Die Erwartung war groß, allgemein. Die Plätze für die beiden ersten Abende wurden im Sturme genommen. Alle legten dem künstlerischen Ereigniß eine große Wichtigkeit bei und allüberall war der „Lohengrin" der Gegenstand der Unterhaltung."

„Am Mittwoch Morgen hörte ich im Café Florio dem Gespräche zweier Stammgäste zu, das mich sehr ergötzte. Es waren zwei Piemontesen vom alten Schlag, die mit Uebelwollen auf alles Neue blicken und in der Musik keinen anderen Gott anerkennen als — Rossini. Um Alles zu wiederholen, was diese Biedermänner sagten, müßte man den kräftigen piemontesischen Dialect beherrschen; die Sache aber wurde pikant, als einer dieser braven Herren erzählte, daß auch der Feuilletonist der Mailänder „Perseveranza," der berüchtigte Dr. Filippi, herübergekommen sei nach Turin, um die Pest des Wagnerthums einzuschleppen und mit der guten alten vaterländischen Schule Krakehl und Händel zu suchen, und daß er für diese saubere Mission extra in Sold genommen sei. Ich verharrte mäuschenstill in meinem Incognito, obschon ich hätte vor Lachen vergehen mögen, als ich mir so die Leviten lesen hörte. Da trat plötzlich einer meiner Freunde, ein Cavallerie-Offizier, in das Zimmer, rief mich laut bei meinem Namen und schüttelte mir freundschaftlich derb die Hand. Nun hätte man die verblüfften Gesichter dieser antiwagnerianischen Zöpfe sehen sollen!"

„Bei der Hauptprobe war ich nicht ohne Besorgniß; denn es schien mir, als hinkten noch einige Scenen. Ein und der andere Sänger intonirte schlecht, die Chöre überschrieen hie und da die weiche paradiesische Instrumentation, die Bläser griffen nicht immer prompt ein. Aber mein Freund, der Maestro Pedrotti, dem die Kunst diesen schönen Erfolg des „Lohengrin" zu danken hat, versicherte, daß die Leute sehr ermüdet seien, daß die vorausgegangene Probe die Vollendung selbst gewesen und auch die erste Aufführung in ihrem Gelingen durchaus gesichert sei. Und so war's."

„Selten habe ich ein Theater so voll gesehen, wie das Turiner an diesem denkwürdigen Abend. Die Vorhallen, die Treppen — alles wimmelte von Menschen. In den Logen standen neben den besetzten Plätzen immer noch zwei bis drei Personen den ganzen Abend hindurch. Die Herzogin von Genua erschien in ihrer Loge, und als gute Deutsche interessirte sie sich sichtlich für das Werk des Meisters, dem in ihrer Vaterstadt der erste Lorbeer zu Theil geworden. Unter den hervorragendsten Personen bemerkte ich noch den Marchese Emanuele d'Azeglio diesen echten Typus eines Edelmanns. Es ist stets ein Vergnügen, ihn zu sehen. Er ist der Präsident des Künstlerclubs und gilt als Liebhaber und Beschützer aller artistischen Bestrebungen. Sein Haus ist berühmt nicht allein wegen der wunderbar prächtigen Einrichtung, sondern auch wegen des Reichthums an künstlerischen Schätzen, die er in demselben aufgehäuft."

„Punkt acht Uhr ergriff Maestro Pedrotti den Dirigentenstab, mit dem er sein tapferes Orchester zum Siege führen sollte. Man bemerkte, wie eine lebhafte Erregung den gewiegten Capellmeister durchzittert; er fährt mit der Hand über sein glänzendes Haupt, auf welchem er nach den Haaren sucht, die nicht mehr vorhanden. Das Präludium beginnt. Mit einer merkwürdigen Klarheit wird dieses polyphone Spiel mit Themen, Zeichnungen, Verschlingungen durchgeführt. Das Publikum lauscht voll reli-

giöser Sammlung. Die Turiner Damen, unglaubliches Wunder! lassen das Plaudern; die Fächer ruhen; alle Augen sind dem Orchester zugewandt. Das Präludium ist kaum verklungen: da bricht ein Sturm, ein Orkan der Begeisterung los, von allen Lippen schallt's: bis! bis! und das Präludium beginnt von Neuem."

„Die ersten Empfindungen des Turiner Publikums beim ersten Acte waren Interesse an der fremden, ungewöhnlichen Legende, Neugierde, gemischt mit Ueberraschung und Bewunderung beim Hören dieser neuen, mächtigen Musik. Auch wo das Recitativ sich beharrlich fortspinnt und die Melodie sich durchaus nicht zeigen will, verspürte das Publikum keinerlei Belästigung, noch zeigte es einen Schatten von Ungeduld. Warum? Weil in dieser Oper, wie in allen anderen Werken Wagner's, Wahrheit waltet, welche fesselt, bezaubert, und weil die Musik das Wort in einer Weise ausdrückt, die Situationen in einer Weise beschreibt, zeichnet, colorirt, daß man auch ohne den vulgären melodistischen Sensualismus, dem sog. Ohrenkitzel, bestehen kann. In jedem Zuge jedoch blitzt auch im ersten Acte die Melodie durch, und zwar eine wahrhaft Bellini'sche Melodie. An allen diesen Stellen gab das Publikum seine Bewunderung durch Applaus zu erkennen. Aber wie ein reißender Bergstrom brach der Beifall hervor, als Lohengrin die Worte sang: Elsa, *jo t'amo*. Campanini accentuirte diese wundersüße Note, daß sie jedes Herz bezwang."

„Der erste Theil des zweiten Actes erschien zu lang und wurde nicht begriffen; das Publikum gab jedoch nicht das mindeste Zeichen von Mißfallen oder auch nur von Müdigkeit. Diese außerordentlichen Scenen voll dramatischer Kraft zwischen Ortrud, Telramund und später Elsa muß man mehrmals hören, und ist man in ihren Sinn eingedrungen, gewähren sie denselben Genuß, wie die übrigen, ja einen noch größeren. Die Morgenscene war durch übertriebene Abstriche verstümmelt. Der Hoch-

zeitszug hingegen gefiel außerordentlich; die Ausstattung war überaus reich und geschmackvoll. Im Finale des zweiten Actes sind ganz herrliche Sachen, ausgebreitete Gesänge, hinreißende Dramatik, aber um das Alles schön zur Geltung zu bringen, ist eine Ortrud nöthig, wie sie Turin nicht besitzt."

„Der dritte Act war ein einziger Erfolg von der ersten bis zur letzten Note — ein einziges Wunderwerk, ein Unicum. Campanini, der eine so bedeutende Rolle in diesem Acte hat, war groß, unvergleichlich. Er scheute aber auch vor keiner Mühe, keinem Studium zurück, um der Intention des Componisten gerecht zu werden. Ging er doch selbst nach München, um dort den Lohengrin zu hören, und dann zu Wagner selbst, um dessen persönliche Rathschläge einzuholen."

„Der Baritonist Katzmann ist ein talentvoller Kunstjünger mit einer schönen, warmen, recht sympathischen Stimme. Sehr gut war Se. Majestät der König Heinrich-Castelmary. Die Signora Pantaleoni verdient als Elsa alles Lob, doch ist ihre Erscheinung mehr dramatisch als poetisch. Das Orchester war vorzüglich. Zu seiner Verstärkung hatte man geeignete Elemente aus den verschiedenen Musikcentren der Nachbarschaft herbeigezogen. Ehre dem Turiner Publikum, das der Wagner'schen Muse einen so festlichen Empfang bereitete und diese ungewöhnliche Musik so gut anzuhören verstand! Vielleicht wird Jemand einwenden, daß es auch an feindseligen Kundgebungen nicht ganz gefehlt habe. Jawohl, es hat nicht daran gefehlt; man hat sogar zwei oder drei schöne Pfiffe gehört, und ein Dutzend Individuen etwa zischte auf eigene Gefahr und Rechnung. Das war aber auch die ganze Opposition, die der „Lohengrin" Wagner's gefunden hat: eine einfältige, armselige Opposition, die noch eine Weile andauern wird, d. h. so lange, als Ignoranz und Starrköpfigkeit Vertreter finden."

Soweit der Bericht des Mailänder Referenten. Ich füge noch bei, daß die zweite Aufführung den Erfolg der ersten nach

seinem vollen Umfange bestätigt hat. Das geschah in einem Theater, — ich darf diese Bemerkung nicht unterdrücken — das durch seine schlechte Akustik berüchtigt ist und zur Erreichung einer vollen Klangwirkung die unerbittlichste Anstrengung und scrupulöseste Achtsamkeit von den Künstlern auf der Bühne und im Orchester heischt.

Fast zu derselben Zeit, als Wagner's „Lohengrin" das Turiner Publikum so mächtig für sich gewann, ließ sich der im Zeichen des Krebses kämpfende Professor Dr. E. Naumann im 83. Hefte der „Deutschen Zeit- und Streitfragen" gar laut wider die Wagner'sche Kunstrichtung vernehmen.

„Die heutige Zukunftsmusik, mag sie nun als kampfesfroher Wagnerianismus oder als weichgestimmtes Brahmanenthum (!!) an uns herantreten, wird nicht an ihre Adresse gelangen."

Es sollte uns leid thun, wenn Herr Naumann außer mit Musikmachen auch mit dem Prophetenhandwerk sein Brot verdienen müßte. Zur Kurzweil in müßigen Stunden ist ihm diese prophetische Uebung recht wohl zu gönnen. Die in die Geschichte der Kunstentwickelung tiefer Eingeweihten wissen längst, was sie von diesen Orakeleien der gelehrten Musikpäpstlein zu halten berechtigt sind. Wenn Wagner irrt (um ein bekanntes Wort Ehlert's für uns zu gebrauchen), so irrt doch wenigstens ein Riese, und die Irrthümer der Riesen sind weit interessanter und fruchtbarer, als die Wahrheiten der Zwerge. Vorläufig steht's aber noch verwünscht dürftig mit diesen Wahrheiten, auf deren Alleinbesitz die Zwerglein pochen.

Wäre der Meister Wagner so unvorsichtig gewesen, oder hätte er den Irrthum begangen, seine Zukunftsmusik an das Zukunftslose, wie zum Exempel an die Herren Naumann und Consorten, zu adressiren, so könnte man die eifrigen Proteste dieser Propheten als einen Act scrupulöser Selbsterkenntniß preisen. Wagner aber hatte die Natur seines Genius und die Beschaffenheit der modernen Prophetenschulen rechtzeitig und tief

genug ergründet, so daß ihm das Malheur einer falschen Adressirung gar nicht passiren konnte. Des Meisters Absicht, seine neue Bahnen und Ziele weisenden Kunstwerke zu wirklichem Gefühlsverständniß den Freunden seiner Muse darzubieten, wurde bis zu dieser Stunde mit Erfolgen gekrönt, die, mit oder ohne Erlaubniß der Zwerge, dem Wagner'schen „Irrthum" noch eine lange Zukunft verbürgen.

Der Herr Musikdirector Prof. Dr. Naumann hat sich mit den üblichen schulmäßigen Schubladen-Begriffen, wie sie hauptsächlich noch im literarhistorischen Kindergarten mit Erfolg gehandhabt werden, ein gar niedliches Systemchen von Pro- und Epigonen construirt, um mit den spinnwebigsten Analogieschlüssen den gewaltigen Riesen Wagner als einen landläufigen „Nachfahrer" darin einzufangen. Armer Herr Naumann! Von all' den ordinären Epigonenhaftigkeiten, die er uns in einem Schwall von Namen, Citaten, worunter manch' ein lustig Verslein, und trügerischen Analogien demonstriren wollte, hat sich nur eine bis zur Greifbarkeit herausgestellt: — seine eigene confuse Epigonenlogik nämlich. Der muß es sehr gut haben, trotz seiner wuchtigen Titel und Aemter, der an eine solche Kleinigkeit eine sechsunddreißig Seiten lange Neid- und Streitschrift verschwenden kann .....

Da hat sich's ein anderer Zukunftsloser, ein Signor Clemens, kurzweg in diesen Tagen in Neapel leichter gemacht; er hat die gesammte Zukunftsmusik in anderthalb Spalten der „Gazzetta di Napoli"*) ein für allemal abgethan, indem er sie dem wahrheitsuchenden Publikum als — Vergangenheitsmusik enthüllte.

Da wir nach einem schönen und empfehlenswerthen Bibelspruch „feurige Kohlen" auf die Häupter unserer Gegner sammeln sollen, — was freilich zu deren Erleuchtung nichts beizutragen

*) Nr. 84 vom 25. März 1878.

pflegt, — so will ich durch Verdeutschung dem stupenden Gedanken des Signor Clemens zu weiterer Verbreitung und Wirksamkeit verhelfen.

Sicherlich erwerbe ich mir damit den schon oft verscherzten (niemals ambirten) Beifall aller derjenigen, denen die Maxime: „Cultivons notre chou!“ als aller Lebens- und Kunstweisheit letzter Schluß gilt.

Ich übersetze das Italienisch des Neapolitaners tale quale.

„Vaterländische Erinnerungen.“

Die Zukunfts-Musik.

Ich beginne mit dem vollkommen aufrichtigen Geständniß, daß ich ganz und gar kein Anhänger der Zukunftsmusik bin. Nennt mich einen Zopf; für mich liegt die Musik in der Melodie, mehr noch, Musik und Melodie sind für mich ein und dasselbe. Die Harmonie ist der Rahmen des Bildes, den ich zwar bewundern kann, der mich aber nicht zu rühren vermag, sobald das Bild selbst fehlt. Wir Italiener sollten mehr, denn alle Anderen, mit Eifer das melodische Element schützen, sintemal die Melodie den wahren Ruhm unserer Kunst bildet.

Eines Tags richtete Napoleon I. an Gretry die Frage, welches denn der Unterschied zwischen italienischer und deutscher Musik sei? und der Gefragte antwortete:

— Meines Bedünkens besteht der Unterschied darin, daß die Italiener die Statue auf die Bühne stellen und das Piedestal in das Orchester; die Deutschen hingegen das Piedestal auf die Bühne und die Statue in das Orchester.

Diese Antwort zeichnet auf's Bestimmteste den Unterschied zwischen den beiden Richtungen.

Uebrigens lassen wir jedem seinen Gusto. Entzückt euch bei Wagner, nur gestattet mir, daß ich mich in der „Norma“ und „Lucia“ zur Bewunderung, zum Weinen, zur tiefsten Rührung hingerissen fühle. Es wäre doch befremdende Tyrannei in unserer freien Zeit, wegen eines so unschuldigen Umstandes die Scheiterhaufen zu schüren.

Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux, und der Kapitalfehler der Zukunftsmusik besteht eben darin, daß sie mich langweilt.

Aber ist denn diese Musik wirklich so nagelneu, wie man allgemein zu glauben pflegt?

Täuschung! Ich kann euch sagen, daß man sie irrigerweise Zukunftsmusik nennt, denn sie sollte viel eher Musik der Vergangenheit heißen.

Jawohl, Musik der Vergangenheit, weil sie schon im Jahre des Heils 1816 bei uns geboren wurde, so daß sie also heute mehr denn geschlagene sechzig Jahre alt ist.

Das kommt euch fremd vor? Ich hoffe, daß es mir nichtsdestoweniger gelingen werde, euch die Thatsache mit Händen greifen zu lassen.

Als Rossini mit dem Ruhm seines Namens die Welt erfüllte und die Neapolitaner überschwenglicher als die Andern für den großen Componisten schwärmten, faßten De Ritis und Sorgenti den Entschluß, Rossini's Glorie niederzuschlagen. De Ritis war ein Mann von großem Verstand und von nicht gewöhnlicher Gelehrsamkeit, Sorgenti hingegen sehr bewandert in der Musik. Beide bekleideten hohe Stellen im Ministerium des Innern.

Eines schönen Tags plauderten beide von dem und jenem und kamen schließlich auch auf die Musik Rossini's zu sprechen.

— Dieses System, sagte Sorgenti, ist unheilvoll für die Kunst. Dieses Zwitschern und Trillern, diese Rouladen sind im feindseligen Widerspruch mit der Natürlichkeit.

— Das ist richtig, entgegnete der Andere; der wahre Wurm jedoch, der an der modernen Musik nagt, ist die Melodie überhaupt.

Sie verfolgten dieses Thema weiter, bis sie bei dem kuriosen Irrthum angelangten, das melodische Element müsse kurzweg in Acht und Bann erklärt werden.

Aber wie? In welcher Weise vernichten, was sich als Blut und Leben der Musik darstellt?

Sorgenti war nicht der Mann, vor irgend welchem Hinderniß zurückzuweichen, und so vermochte er leicht dem Freunde sein ganzes System zu entwickeln.

— Ich verlange, sagte er, daß die Harmonie die Stelle der Melodie einnehme, daß jede Note das Wort ausdrücke, daß das Instrument die kleinsten Einzelheiten, die außerordentlichsten Phänomene der Natur mit voller Wirkung wiedergebe.

Haben wir hier nicht die Theorien Wagners vor uns?

Nun war es nöthig, Jemand aufzutreiben, der die Fähigkeit besaß, diesen Kunstgedanken zu interpretiren, und De Ritis machte sich zum Mitschuldigen der schweren Missethat.

Damals waren die Geister ~~außerhalb~~ für Ossian erhitzt und es war in der Ordnung, daß ein Poet, der vielleicht niemals existirt hat, mit seinen Inspirationen für eine Musik herhalten sollte, die niemals ihre Existenz wird behaupten können.

In wenigen Tagen grub de Ritis eine der vielen Episoden des schottischen Poeten aus, richtete sie zu und prägte ein lyrisches Drama daraus, seltsam in seiner Structur, noch seltsamer in seiner Form.

Sorgenti machte sich an die Composition und in wenigen Monaten wurde das erstaunliche Wunder angezeigt.

Jedermann kannte die beiden wunderlichen Käuze, so daß es nicht fehlen konnte, daß am Abend der Aufführung das Carltheater bis zum letzten Platz besetzt war.

Der Vorhang geht auf; tiefes Schweigen. Der erste Akt beginnt, und, um gerecht zu sein, das Publikum war von Anfang an in der Lage, die Tragweite der großen Reform beurtheilen zu können.

Gleich das erste Stück wurde mit hellem Gelächter aufgenommen, dem einiges Zischen folgte; bald aber schwoll der Sturm an und es begann ein Heulen, Poltern, Toben, kurz ein Spektakel,

wie er einzig dasteht in der Geschichte des Theaters. Die Bühne wurde im Sturme genommen und das Stück konnte nicht weiter gespielt werden. Gendarmen, Soldaten, Stadtwachmannschaft drohten, arretirten, schlugen drein, bis sie endlich das Feld behaupteten. Der Schreck war unsagbar, und am nächsten Tage erfuhr man, daß eine arme Frau vor Entsetzen abortirt habe.

So endete der erste Versuch der Zukunftsmusik.

Die beiden Missethäter gaben gleich beim Losbruch des Unwetters Fersengeld, nahmen eine Kalesche und jagten in wilder Flucht auf den Vomero, wo sie in einem Landhäuschen Unterschlupf fanden.

Unter den Zuschauern befand sich Gian Battista Paisiello, Capellmeister der königlichen Kammer. Da es in jener Zeit Sitte war, daß sich der König vom Capellmeister begleiten ließ, wenn er in die Messe ging, so hatte der Componist der „Nina" von Amtswegen den Begleiter zu machen. Da der alte König Ferdinand selbst Dilettant war in der Musik und der Niederlage im Carlotheater beigewohnt hatte, so fragte er Paisiello, als er seiner kaum ansichtig wurde am nächsten Morgen:

— Wohlan, was hältst Du von der „Canadeca"? (Dies war der Titel des Stücks.)

Und der Gefragte zog statt der Antwort aus der Tasche einen Bogen Papier, feierlich, ernsthaft, und sprach sodann:

— Sire, hier mein Bittgesuch um Ernennung zum Abtheilungs-Chef im Ministerium des Innern.

— Wie? Du möchtest . .? und hier brach der König in ein schallendes Gelächter aus; Paisiello aber fuhr fort, ohne aus der Fassung zu kommen:

— Majestät, wenn die Chefs im Ministerium zu Musikmeistern werden, dann kann aus einem Musikmeister auch ein Ministerial-Chef gemacht werden.

Der König schwieg. Am nächsten Tag erschien ein Decret, welches dem Capellmeister G. B. Paisiello die Besoldung eines Ministerial-Chefs verlieh.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß das Ende dieser Hanswurstiade um ein gutes Stück besser war, als der Anfang, weil wenigstens, Dank der Zukunftsmusik, ein großer Künstler in der Wohlhabenheit ein Leben zu beschließen vermochte, das ganz dem Ruhm seines Landes geweiht war und dem Ruhm jener Kunst, welche nie etwas zu schaffen haben wird — mit der Musik der Zukunft."

— — — — — — —

Es ist ein eigenthümlich schwieriges Ding um die Selbsterkenntniß. Man geht ihr geflissentlich aus dem Wege, weil man fürchtet, eine schlechte Bekanntschaft zu machen. Nur starke Naturen überwinden diese Scheu und nehmen zu den übrigen üblen Dingen in dieser „besten aller Welten" die Erkenntniß von der eigenen höchstpersönlichen Uebelhaftigkeit mit in den Kauf. Gesellt sich zu dieser einmal gewonnenen Erkenntniß das hinreichende Maß ethischer Energie und eine gute Dosis idealer Begeisterung, so rührt sich die eigene bessere Kraft und der Ausgangspunkt für eine gesunde Entwickelung zu höheren Daseinsformen ist gesichert. Kommt mit dem ersten Impuls zugleich Plan und Ziel in festen Umrissen in die Arbeit, so werden selbst den widrigsten Verhältnissen bei Geduld und Ausdauer schöne Ergebnisse abgerungen.

Mit diesen Gedanken begrüßte ich das Erscheinen von Michele Ruta's Büchlein über die musikalischen Zustände in Italien überhaupt und in Neapel insbesondere.*) Die Erkenntniß blüht empor, die schlummernde Kraft erwacht, das Gewissen erhebt seine anklagende Stimme, die kritische Bewegung bringt die stockenden Säfte in Fluß — jede Zeile dieses Büchleins zeugt davon. Besäße Ruta nur eine größere schriftstellerische Gewandtheit, einen flüssigeren, reineren Stil und etwas von jenem zornigen Feuer, das in den Kunstreferaten des Signor Michele

*) Storia critica delle condizioni della Musica in Italia etc. Napoli, 1877.

Uda im neapolitanischen „Pungolo“ so prächtig aufloht, seine wohlmeinende Schrift würde als das rechte Wort zur rechten Zeit ungleich tiefer wirken. Der Ton ist zu trocken, die Form allzu hausbacken, das Temperament für einen Neapolitaner viel zu matt.

Der Verfasser qualificirt sich auf dem Titelblatt als Maestro di cappella napolitano. Ein neapolitanischer Capellmeister ist ein Kunstindividuum sui generis. Meist fehlt ihm nichts, als — die Capelle und eine gesicherte, mit einiger Autorität umkleidete sociale Stellung. So bleibt ihm denn nichts übrig, als Allen Alles zu sein und in dem haltlosen, zerfahrenen Musikwesen der Gegenwart durch zersplitterte, angestrengte Thätigkeit als Privatlehrer, Journalist, Componist, Salonmusikmacher u. s. w. um Einfluß und — Brot zu ringen. Von einer Geltendmachung der specifischen Kraft auf einem scharfbegrenzten, dankbaren, weil vorbereiteten Arbeitsfeld ist selten die Rede. Da aber nur die weise organisirte Arbeit fortwirkenden Nutzen für die Sache wie für die Person abwirft, so liegt es auf der Hand, daß bei einem solchen Haushalt ein unerhörtes Menschencapital für den Staat wie für die Kunst nutzlos verschwendet wird.

Maestro Ruta spricht dies in seiner Schrift nicht aus, aber jede seiner Aeußerungen, jede seiner Propositionen ist auf dem Grunde dieser Einsicht erwachsen. Was Italien heute auf tonkünstlerischem Gebiete an staatlichen, provinziellen oder gemeindlichen Organisationen aufweisen kann, ist mit den wenigen, in diesen Blättern bereits besprochenen Ausnahmen weniger eine Concentrirung und Zielweisung der Kraft zu starker Entfaltung des künstlerisch hochbegabten Nationalgeistes, sondern vielmehr eine bequeme Veranstaltung für die prätentiöse Stümperei, für das ausbeutungsgierige Streberthum, für den wohldienerischen, traditionellen Zopf, für den selbstgefälligen, sterilen Pedantismus, ein Asyl für das beschäftigungslose Vetter- und Basenthum. Auch die Kunst hat ihre Lazzaroni und Camorristen. Hierin ist

zum guten Theil die Erklärung für den Verfall des einst weltberühmten, mustergiltigen italienischen Musikschulwesens zu suchen. Maestro Ruta deutet, nur etwas zu schüchtern, in der Vergleichung des vorigen Jahrhunderts mit dem gegenwärtigen darauf hin. In der löblichen Absicht, Niemand persönlich weh zu thun, verfällt er dann noch in den andern Fehler, sich zuweilen in Allgemeinheiten zu ergehen und sich in Ausführungen zu gefallen, deren selbstverständliche Richtigkeit von Haus aus weder von Freund noch Feind angefochten wird. Was soll diese mattherzige Rücksichtnehmerei, diese unmännliche Zimperlichkeit? Der Anwalt der freien Künste muß auch vor aller Welt frei mit der Sprache herausrücken. Wie groß steht auch in diesem Stück unser Wagner da!

Ruta's Schrift spitzt sich nach den einleitenden Capiteln, die von der Musik im Allgemeinen (wann wird uns diese abgedroschene Ouvertüre einmal erspart werden?!), von der Volkserziehung, von dem Privatunterricht, von der italienischen Schule, von der Wandermusik und dergl. handeln, zu einem ausführlichen Plan für die Gründung musikalischer Hochschulen zu.

Hierin liegt die actuelle Wichtigkeit des Buchs, besonders für das neapolitanische Musikwesen, das, was dessen schulische Organisirung betrifft, unzweifelhaft zu den verrottetsten in ganz Italien gehört. Das Hauptinstitut in Neapel, das „Real Collegio di Musica" in den ehemaligen Klostergebäulichkeiten von San Pietro di Majella, das im Jahre 1806 aus der Verschmelzung der beiden gefeierten Conservatorien St. Onofrio und Pietà dei Turchini hervorgegangen ist, befindet sich seit Jahren schon in der traurigsten Verfassung. Besonders seit 1860 schlug jedes beabsichtigte Verbesserungsmittel nur zu seiner Verschlimmerung aus. Zu den eclatantesten Uebelständen führten u. A. folgende Einrichtungen:

Zunächst das Convict. Bei der geringen Gewissenhaftigkeit, — zart ausgedrückt — der sich die Administration befleißigte,

wurden bedeutende Hilfsquellen dem Unterrichte entfremdet und für schlechtes Quartier und mittelmäßige Beköstigung der Internatszöglinge aufgebraucht, d. i. aufgerechnet. Man wirthschaftete mit den frommen Stiftungsgeldern, wie man eben in Neapel zur Stunde noch mit dem öffentlichen Vermögen der Stadt zu wirthschaften pflegt. Alle Welt kennt dieses Raubsystem. Die Zeitungsspatzen pfeifen es ja von allen Dächern . . . .

Das Convict war an sich ein verfehltes Ding. Es unterhielt einen gefährlichen Antagonismus zwischen Internen und Externen, verwandelte die Professoren in Erzieher und Kindsmägde und verpfuschte die Lectionspläne, während die heranzubildenden Künstler durch die Abschließung vom freien Leben etwas Linkisches, Mönchisches, Verhocktes, wenn nicht noch Schlimmeres bekamen. Die uniformirte, hinter Schloß und Riegel praktizirte Convictpädagogik ruinirt geistig und leiblich und wurde längst von Erfahrung und Wissenschaft gleicherweise verurtheilt.

Dann die Wahl des Lehrpersonals.

Die Professoren wurden bei Gleichheit der Qualification der Bewerber aus jenen gewählt, welche im Colleg selbst ihre Studien absolvirt — die Qualification aber wurde festgestellt von einem Prüfungsausschuß, der ausschließlich aus Lehrern der Anstalt zusammengesetzt war. Die Rekrutirung geschah also durch eine Art mamelukenhafter Selbstzucht.

Eine fremde, frische Kraft hatte fast keine Aussicht mehr, einen Lehrstuhl zu bekommen, und so mußte es dahin kommen, daß hervorragende auswärtige Künstler zur Prüfungscomödie behufs Stellenbesetzung sich gar nicht mehr einfanden. So waren die Herren, welche das Regiment des Conservatoriums einmal glücklich in ihre Hände gebracht hatten, vor jedem lästigen Luftzug geschützt.

Endlich — und das war das schlimmste Ungeschick, ein wahrhaftiger intellectueller Selbstmord der Schule — die Herren Professoren und Directoren, des *nämlichen* Geistes Kinder, glaub-

ten die glorreichen Traditionen der neapolitanischen Musikanstalt am besten dadurch zu vertheidigen und zu bewahren, daß sie letztere von der modernen Kunstbewegung stricte absperrten, um sich selbst als unfehlbare Kunstpäpste auf ihren professorlichen Isolirschemeln zu spreitzen. Je kühnere Leistungen der Fortschritt im Können und Wissen in anderen Schulen und Ländern aufzuweisen hatte, desto reactionärer geberdeten sich diese Herren und suchten ihre eigene Impotenz, ihre eigenen schalen und abgestandenen Producte durch Berufung auf die großen vaterländischen Namen der Vergangenheit für etwas Rechtes und Echtes auszugeben. Sie schienen ganz vergessen zu haben, daß all' die Meister, die die neapolitanische Schule berühmt machten, ein Porpora, Vinci Durando, Leo, Scarlatti, Pergolesi, Jomelli, Piccini, Zingarelli u. A., zu ihrer Zeit wahrscheinlich nicht im mißvergnügten Nachtrab, sondern mit an der Spitze des Fortschritts marschirten.

Aus den Reihen der unabhängigen Tonkünstlerschaft Neapels wurden die Reformrufe immer lauter, immer dringender. Die Tagespresse, so gut wie die solideren Fachblätter, einheimische wie fremde, kurz alle, die ein Herz hatten für das unbefleckte Priesterthum der Kunst, erhoben ihre Stimme und wiesen hin auf die jammervollen Zustände im Collegio Reale di Musica. Endlich erschien auch Ruta's Schrift. Das Ministerium konnte nicht länger indifferent bleiben, und so wurde denn ein königlicher Commissär mit der Untersuchung der Sachlage beauftragt. Der artistische Director, der vielgeplagte und wohlbetagte Lauro Rossi, ein Biedermann zwar und fleißiger Componist, aber ohne jegliches specifische Talent für seinen so exceptionell schwierigen Posten, verlor gleich die Courage und bot seine Demission an.

Nur eine Radicalcur kann helfen. Wird das eingesetzte Reform-Comitee den Muth zu einer solchen erübrigen? Die Projecte klingen gut — nur zu gut. Etwas gröber und präciser im Strich und dazu etwas sparsamer in allzu weitausschauenden, die vorhandenen Mittel ganz außer Ansatz lassenden Propo-

sitionen, würden der Zweifel und das Mißtrauen in ihre möglichst rasche Ausführung eher von uns schwinden. Nicht in der Beschränktheit, wohl aber in der Beschränkung zeigt sich der Meister. Kritisiren und proponiren und sich für hohe Ideale exaltiren, ist leicht und amüsant, aber etwas Besseres in's Werk setzen und energisch durchführen, ist sehr schwer und gehört ein großer Charakter dazu — zumal in der Kunst.

Handeln wir von etwas Erquicklicherem, als der chronischen Schulmisère! Ich will dem Leser einen Schüler Thalberg's vorstellen. Streng genommen, hatte Thalberg in Neapel nur einen einzigen Schüler, der nach des Meisters Tod dessen künstlerische Erbschaft mit Fug und Recht antreten konnte. Ich fasse den Ausdruck: künstlerische Erbschaft im höchsten, reinsten, geistigen Sinne, der den Nebengedanken der am künstlerischen Individuum klebenden Manier, deren Uebertragung leicht in Manierirtheit umschlägt, streng ausschließt.

Dieser einzige, die feinste Blüthe des Thalberg'schen Kunstgeistes darstellende Schüler ist heute der Meister Benjamin Cesi. Der hervorragendsten Pianisten Italiens einer, ist er zur Stunde unstreitig der erste Pianist Neapels. Aus seiner Schule sind selbst schon wieder Musiker hervorgegangen, die gegenwärtig als Spieler und Componisten auf der Halbinsel Furore machen, wie Martucci und Esposito. Ueber Cesi's eigenartiges und vollendetes Interpretationstalent der Meisterschöpfungen aller Schulen haben sich die beiden ersten Autoritäten im Clavierfach: Liszt und Rubinstein, bereits ausgesprochen. Was ich zum Ruhm des jungen neapolitanischen Meisters noch ganz besonders betonen möchte, ist sein immenser Studireifer, sein nie rastender Bildungstrieb. So sind seine Concertprogramme, am italienischen Gebrauchthum gemessen, von einer phänomenalen Vielseitigkeit. In seinem letzten Concert, dem ich beizuwohnen das Glück hatte, führte er in genialer Wiedergabe z. B. folgende Meister vor: Mozart, Rameau, Scarlatti-Tausig, Boccherini,

Galuppi, Graun, Hummel, Chopin, Schumann, Thalberg, Brahms, Massenet, Rubinstein und Fissot. Unterstützt von einem riesenstarken Gedächtniß und nur von den lautersten Kunstabsichten geleitet, verschmäht er bei seinen öffentlichen Productionen die Vorführung der von den übrigen Concertisten durch alle Concertsäle der Welt gehetzten Paradestücke. Seine Programme sind nicht nur künstlerisch fesselnd, sondern auch von dem seltensten historischen Reiz. Als Componist bewegt er sich, nach dem Wenigen, was er bis jetzt von sich hören und drucken ließ, zu schließen, in den geheimnißvollen Bahnen Schumann's.

Cesi erfreut sich als Lehrer eines bedeutenden Schülerkreises. Um seiner Schule mehr künstlerische Geschlossenheit und fortzeugende pädagogische Kraft zu verleihen und gleichzeitig den musikalischen Unterricht als Culturmittel inniger an das Leben selbst anzuschließen, hat Cesi im Winter 1876 einen Verein gegründet, der der Titel „Circolo Cesi" führt. Mitglieder dieses Vereins sind zunächst die fortgeschritteneren Schüler Cesi's selbst, sodann alle die Maestri, Clavierlehrer und Dilettanten, die schon aus seiner Schule hervorgegangen.

Der „Circolo Cesi" will eine Hege- und Pflegestätte *edler Hausmusik* werden, wobei die Pflege des Clavierspiels natürlich in erster Linie steht. Um dem emporstrebenden Geschlecht eine allseitige Perfection zu ermöglichen, wurde gleichzeitig die Herstellung einer Bibliothek für ältere und neuere Musik, sowie für Theorie und Geschichte in Angriff genommen. Auch für einen Lesesaal, wo die besten Fachblätter des In- und Auslandes aufliegen, soll noch Sorge getragen werden. Allmonatlich findet statutengemäß eine große Sitzung (Tornata) statt, an welcher auch eingeführte Nichtmitglieder theilnehmen können. Ich habe dort die weihevollsten Stunden genossen. Auch der gefeierte *Gevaert* aus Brüssel war auf seiner italienischen Reise im Winter 1877 dort zu Gast. Bei diesen Sitzungen kommen sorgfältigst einstudirte Compositionen für Piano und Streichinstrumente zur

Aufführung, die Schüler bringen selbstverfaßte historische Abhandlungen, kurze analytische und kritische Aufsätze zum Vortrag, der Schriftführer verliest die Rechenschaftsberichte u. s. w. Dies Alles vollzieht sich in musterhafter Ordnung im lieblichen Daheim des Meisters Cesi selbst. Die Glanzpunkte des Vereins aber sind die Jahresconcerte, welche in einem großen Saale der Stadt öffentlich abgehalten werden, und wozu Jedermann gegen Lösung einer unentgeltlichen Karte Zutritt hat, denn der Verein deckt sämmtliche Unkosten aus eigenen Mitteln und schließt jedwede materielle Speculation strengstens aus, so daß er auch in dieser Hinsicht als ein Unicum in Neapel dasteht.

Die Jahresconcerte haben einen biographisch-historischen Charakter. Das ganze Programm gilt einem einzigen Meister. Im vorigen Jahr galt die Huldigung Sigismund Thalberg, im laufenden Felix Mendelssohn. Es sind Musenfeste im schönsten Sinne. Der Thalberg-Abend fiel auf den 7. Januar 1877. Die Wiedergabe der Originalcompositionen, sowie der famosen Transscriptionen, mit feinem Sinne ausgewählt, war die Vollkommenheit selbst. Die Festrede hielt der Abbate De Lustro, der in schwungvollen Linien nicht nur die Laufbahn des Virtuosen und Pädagogen, sondern auch des Menschen Thalberg zeichnete und durch interessante Einzelheiten zu lebendiger Wirkung erhob. Die Mendelssohn-Feier fand am 31. März 1878 statt. Der große Saal im „Istituto di belle arti" war bis auf den letzten Platz besetzt. Ueber dem Podium prangte das Bild des deutschen Meisters auf Goldgrund. Bei dem enthusiastischen Eifer, mit welchem die Cesianer an die Lösung ihrer künstlerischen Aufgaben zu gehen gewohnt sind, waren auch diesmal die musikalischen Leistungen, besonders die achthändigen Transscriptionen aus dem „Sommernachtstraum" und die Sonate für Piano und Violoncello (op. 58), über jedes Lob erhaben. Das Andante con moto e Saltarella aus der Symphonie op. 90, von vier jungen, feurigen Neapolitanerinnen auf zwei Flügeln

vorgetragen, erreichte ein so wundervolles Ensemble, daß gewiß die famosen Brüder Thern es bei all' ihrer Hexerei im Zusammenspiel nicht besser vermocht hätten.

Das will ich nicht verhehlen, daß der Discours des Prof. Polidoro, der den zweiten Theil des Programms mit biographischen und kritischen Mittheilungen über Mendelssohn auszufüllen hatte, eine in jeder Hinsicht schwache Leistung war. Statt den gefeierten Meister bis in den siebenten Himmel zu loben und vor dem gewählten Publikum den Unsinn zu jammern, Mendelssohn habe keinen ebenbürtigen Nachfolger auf dem deutschen Parnaß gefunden, und die Productionsmisère sei in Deutschland so groß wie in Italien u. s. w., u. s. w., hätte er besser daran gethan, in der Stille seiner Studirstube erst seine musikhistorischen Kenntnisse soweit zu fördern, bis er den Punkt gefunden hätte, den die Musikwissenschaft unserem Mendelssohn in der Entwickelungsgeschichte der Tonkunst bereits unverrückbar angewiesen hat. Daß dieser Punkt nicht im siebenten Himmel liegt, darf mir der Herr Prof. Polidoro auf's Wort glauben. Das übrige Gejammer verurtheilt sich von selbst, sobald man Augen hat, um zu sehen und Ohren, um zu hören. Wer liebte den reinen, wohltemperirten, vornehmen Felix Mendelssohn nicht? Wer sich aber von dieser Liebe soweit hinreißen läßt, daß er vor den heroischen Großthaten auf dem Gebiete des Tonlebens seit 1847 die Augen zu schließen und sich zu geberden vermag, als sei mit dem Tode Mendelssohns bis heute die musikalische Entwickelung verhüllten Hauptes stille gestanden, der ist eben ein Narr auf eigne Faust, mit dem sich nicht weiter vernünftig verhandeln läßt. . . . Das in Parenthese.

Mit der Gründung seines „Circolo" hat der brave Maestro Benjamin Cesi, den auch im socialen Leben alle Tugenden einer echten Künstlernatur schmücken, ein hochverdienstliches Werk für die musikalische Reformbewegung seiner Vaterstadt unternommen. Sicher wird es ihm gelingen, mit der Zeit ein Häuflein Kern-

truppen heranzubilden, das zur Erfassung der tonkünstlerischen Fortschrittsideen unserer bahnbrechenden Meister geschickt, kräftig ankämpft wider die verkommenen und reactionären Elemente. Dann werden auch unsere deutschen Tonmeister ihr erlösendes Evangelium in der schönen Sirenenstadt am blauen Golfe verkünden und aus der Verschmelzung des nordischen mit dem südlichen Geiste werden neue Wunderblüthen hervorbrechen am Baume der ewigen, heiligen Kunst.

Es ist unglaublich, in welcher Unwissenheit das neapolitanische Publikum seither den Werken Wagners gegenüber erhalten wurde. Außer dem „Liebesmahl der Apostel", der Tannhäuser-Ouverture und dem „Albumblatt" (vorgetragen in Wilhelmj'scher Transscription von dem jungen, vortrefflichen Geiger Emanuel Cantani, der, wenn nicht alle Zeichen trügen, noch eine reiche Ruhmesernte einheimsen wird), kam hier, in der größten Stadt des italienischen Reiches, noch nichts zur öffentlichen Aufführung . . .

Die Oekonomie dieser Schrift gestattet uns nicht, auch die übrigen Städte auf ihren Gehalt an tonkünstlerischem Leben und Streben zu prüfen. Freilich: „untröstlich ist's noch allerwärts!" Dennoch wäre da und dort das Wehen eines besseren Geistes anzuzeigen und aufmerksam zu machen auf manchen kräftigen Ansatz neuen Lebens. Wir glauben voll freudiger Zuversicht an Italiens Zukunft.

Es sei uns noch eine kurze Ueberschau der Opernproduction bei unseren zeitgenössischen Italienern gestattet.

Zwei begabte Vielschreiber, Italianissimi, orthodoxe Melodien-Fabrikanten für den nationalen Theater-Chauvinismus, sind im letzten Jahre (1876/77) dem Lande des „bel canto" durch den Tod entrissen worden: Enrico Petrella und Federico Ricci. Ueber Beide habe ich in Wilhelm Tappert's „Allgemeine Deutsche Musikzeitung" bereits ausführlichere Mittheilungen gemacht.

Von der älteren Componisten-Generation sind nur wenige leistungsfähige Häupter mehr übrig. In den weiteren und weitesten Kreisen bekannt sind blos zwei: Lauro Rossi und Giuseppe Verdi. Es mag noch die eine oder andere hochbetagte Localberühmtheit geben, doch da diese ihren Ruf überlebt oder nie von hinreichender internationaler Stärke erlebt, so hat die auswärtige Presse keine ernsthafte Veranlassung, sich mit ihnen zu beschäftigen. Pappalardo, ein von widrigem Geschicke verfolgter greiser Maestro von großen Gaben, gehört beispielweise in diese Kategorie.

Verdi, im vierundsechszigsten Lebensjahre stehend, hält sich seit mehr als einem Lustrum dem Leben der Bühne fern. Seit er die Aida und die Manzoni-Messe der Oeffentlichkeit übergeben, gefällt er sich in olympischer Ruhe. Sein vor ein paar Jahren publicirtes Streichquartett entstammt meines Wissens einer früheren Arbeitsperiode. Näherstehende behaupten, seine dermalige Activität bewege sich in sehr engen Schranken, obschon er noch über die ungeschwächte Fülle seines Geistes verfüge. Ein neues Bühnenwerk dürfte kaum mehr von ihm zu erwarten sein. Er lebt in zweiter Ehe mit der Signora Giuseppina Strepponi und theilt seinen Aufenthalt zwischen Genua und Busseto. (Busseto liegt drei Miglien von dem Nestchen Le Roncole entfernt, wo er am 9. October 1814 das Licht der Welt, oder, wie Enthusiasten wollen, die Welt sein Licht erblickte.) Der Marchese Gino Monaldi hat jüngst ein lobrednerisches Schriftchen über ihn drucken lassen, das sich fast wie ein Nekrolog liest.

Lauro Rossi, um vier oder fünf Jahre älter als Verdi, ist der schon genannte artistische Director der unglückseligen neapolitanischen Musikschule, deren Wiedererstehen vom tiefen Fall er wohl nimmer erleben wird. Wer das verwachsene, gebeugte, schmächtige Männlein sieht, wie es so demüthig dahinschleicht, möchte kaum glauben, welches Maß von Geist und Feuer, von Studirtrieb und Schaffenslust in diesem schwachen Körper steckt.

In der That, Rossi, der Nestor der italienischen Componisten hat erst am 5. März 1876 eine neue große Oper, „Cleopatra", zur Aufführung bringen lassen. Der Erfolg in Turin war ein guter, hat sich aber auf anderen Bühnen, wie im S. Carlo von Neapel, nicht bestätigt. Die Kritik war wohlwollend gegen den Autor der beliebten „Falschmünzer", des „Schwarzen Domino" und der „Gräfin von Mons", allein das Publikum gab auf diese Reminiscenzen nichts und lehnte den Spätling ab. Man kann das künstlerische Temperament des alten Rossi nicht ohne Wehmuth betrachten. Die musikalische Ader pulsirt noch ziemlich lebhaft, aber durchweg conventionell-melodistisch, altväterisch-schemenhaft. Nun wollte Rossi zeigen, daß er ein denkender Künstler sei und sich trotz seiner Jahre nicht vor dem Fortschritt fürchte. Er machte daher in seinen späteren Sachen die gewaltsamsten Anstrengungen, um sein widerstrebendes Naturell zur Erfüllung der Zeitforderungen zu zwingen. Ohne auf die überkommene, landesübliche Schablone zu verzichten, vermeinte er die neue Richtung mit der alten verkoppeln zu können. Vermuthlich schwebte ihm bei der Ausarbeitung seiner „Cleopatra" die Verdi'sche Stilisirung der „Aïda" vor. Das war nun für Rossi, der nicht die Geschmeidigkeit und Assimiliationsfähigkeit des Verdischen Geistes besitzt, ein qualvoll unmögliches Unterfangen. Neben erträglichen Seiten leichter, natürlicher Erfindung im alten melodistischen Genre die ausgesuchteste Marter unangemessener, mißverstandener Instrumentations-Kunststücke. Die armen Melodienötchen schleppen das erdrückende Gewicht aufgeschwollener Harmonien, wie ausgehungerte Sträflinge die eiserne Kugel. Es ist ein wahrer Jammer.

Rossi ist mit einem bildhübschen, blutjungen Weibchen verheirathet. Sollte ihn das nicht vermögen, seinen Dienst als cavalier servente bei den anspruchsvollen Musen ehrenvoll zu quittiren?

Zuverlässige Proben ihres Könnens haben zwei jüngere Maestri in den letzten Jahren gegeben: der Cremonese Ponchielli

und der Brasilianer Gomez. Letzterer, vom schöngeistigen und gelehrten Kaiser Dom Pedro begünstigt, machte seine Studien an der Mailänder Musikschule und betrachtet Italien als sein künstlerisches Vaterland. Die erste größere Oper, die er für das Scalatheater schrieb, war „Guarany." Das Textbuch ist nach einem indianischen Romane gestaltet, als dessen ungenannter Verfasser der Kaiser von Brasilien gilt. Der Partitur sind robuste Originalität und dramatische Feinfühligkeit nicht abzusprechen. Die Ouvertüre insonderheit ist von reizvoller Schönheit. Sie ist Repertoirestück aller größeren Musikaufführungen geworden und wird von den Militärcapellen, die auf den Promenaden der Garnisonsstädte ihre Künste hören lassen, jahrein, jahraus gespielt. Nach der glücklichen Aufnahme des „Guarany" schrieb Gomez die Oper „Fosca", ebenfalls für die Scala, hierauf „Salvator Rosa" für das Theater in Turin. Letztgenanntes Werk steht musikalisch einige Grade tiefer als die beiden ersten, obschon das Mailänder Publikum der „Fosca" so wenig gewogen war, daß noch keine andere Bühne deren Wiederaufführung unternahm, während der „Salvator Rosa" gefällt und mit „Guarany" schon in allen größeren Centren der Halbinsel mit Erfolg gegeben wurde. Ich fürchte nur, daß der talentvolle Brasilianer dem vulgären Geschmack nachgiebt und dem bel canto zuliebe seine dramatische Individualität der Cantilene-Singerei aufopfert. Wie ich höre, arbeitet er gegenwärtig an einer „Maria Tudor", deren Inscenirung die Scala bereits für die nächste Zeit in Aussicht gestellt hat. Noch ist Gomez jung, energisch und unabhängig; es ist seine Schuld, wenn er sich nicht tüchtig zusammen nimmt und mit seinen Kunstabsichten nicht strenge zu Rathe geht.

Ein vielversprechender Operncomponist ist der vorhin genannte Maestro Ponchielli aus Cremona. Die Folge seiner bis jetzt veröffentlichten Opern: „Promessi Sposi" (nach Manzoni's „Verlobten"), „Lituani", „Gioconda" — bezeichnet einen beharrlichen Fortschritt.

Was die sachverständige Kritik an diesen Werken noch besonders zu rügen findet, ist die Ungleichmäßigkeit der Factur. Neben sorgfältig durchgearbeiteten Scenen stören skizzenhaft hingeworfene Stücke. Dieser Fehler läßt sich beseitigen, wenn sich der Autor nicht in überhasteter Vielschreiberei gefällt, was fast zu besorgen ist. Im Augenblick ist er mit zwei Opern zugleich beschäftigt: „La Maschera" betitelt sich die eine, „I Mori di Valenza" die andere. Wir sind berechtigt, diesen neuen Leistungen mit gesteigerten Erwartungen entgegenzusehen.

Fast wäre ich versucht, den Herren Gomez und Ponchielli als Dritten im Bunde den Componisten des „Ruy Blas", Marchetti, beizugesellen, wenn ich nicht fürchtete, daß die etwas allzu sensuelle Sentimentalität des letzteren neben der herberen Kraft der ersteren sich als Schwäche ausnähme. Der Marchetti'sche „Ruy Blas" ist eine effectvolle Oper von zarter Linienführung und hübschem scenischen Colorit, allein — sie setzt zu sehr ein durch sündhaften Klangkitzel für strengere Kunstgenüsse entnervtes italienisches Publikum zweiter Qualität voraus. Wie ich zu meinem Erstaunen höre, hat der Prof. Julius Schanz, der Verpfuscher des im Originale so schönen Aida-Textbuchs und aufdringliche Castelar-Uebersetzer, bereits das Libretto zu Marchetti's „Ruy Blas" in seiner Art verdeutscht, und soll die Aufführung der Oper für die nächste Zeit vom Leipziger Theater in Aussicht genommen sein. Welcher Zufall hat bei dieser sonderbaren Wahl die Hand im Spiele gehabt? Hat Sachsen wirklich nöthig, musikalischen Blümchenkaffee um theures Geld vom Auslande zu beziehen? Und muß es denn gerade italienischer Kaffee sein? Thäten's nicht Berliner Würste auch? Die Italiener z. B. würden sich hüten, deutsche Opern à la Richard Wuerst zu importiren. —

Eine eigenthümliche Stellung in der Opernliteratur nimmt der Veronese Arrigo Boito mit seinem „Mefistofele" ein. Diese Oper ist vor zehn Jahren in Mailand ungerechter und

schnöder Weise zu Fall gebracht worden. Es war ein Fiasco, wie die moderne Theater-Unfallsgeschichte ein Seitenstück nur in den bekannten Pariser Tannhäuser-Scandalen zu verzeichnen hatte. Der Maestro Boito saß selbst am Dirigentenpult, als sich das vernichtende Donnerwetter der Italianissimi über seinen armen „Mefistofele" entlud. Er zuckte mit keiner Wimper, wie sich von Scene zu Scene, von Act zu Act das Wüthen und Toben und Pfeifen steigerte, als wollte es ihn und sein Werk mit brutaler Elementargewalt von der Erde hinwegfegen. Todtenbläße im Antlitz, die Lippen zusammengepreßt, das Haupt etwas eingeduckt, den Blick unverwandt auf die Partitur gerichtet, so saß der Maestro da, bis zur letzten Note fortdirigirend. Theilnahmsvoll, im Innersten erschüttert, blickten die braven Spielleute zu dem jungen, blonden, bleichen Tondichter auf, dessen Werk sich solchen Hohn, solche Mißhandlung gefallen lassen mußte, weil es groß, ja genial empfunden war und der landläufigen Leier keine Concessionen machte. Der Vorhang fiel; Boito nahm die schmerzensreiche Partitur unter den Arm und schritt schweigend heim.

Und er schwieg sechs lange Jahre. Dann präsentirte er seinen „Mefistofele", den er indeß einer gewissenhaften Durchsicht unterzogen hatte, dem intelligenten und unbefangenen Publikum der Stadt Bologna, und siehe da! die Aufnahme war die glänzendste, die sich denken läßt.

Da der „Mefistofele" bereits im zweiten Bande der „Tonkunst" von dem Musikdirector Albert Hahn in Königsberg eine ausführliche, vortreffliche Besprechung, die dem Kritiker wie dem Componisten gleich sehr zur Ehre gereicht, erfahren hat, so füge ich hier kein weiteres Wort über seine Beschaffenheit und seine musikdramatische Bedeutung bei. Ich bemerke nur, daß Boito's Werk seitdem mit unzweifelhaftem Erfolge in Venedig, Turin und Rom gegeben wurde und daß ihm selbst die ehrenhafte conservative Presse die beifällige Anerkennung nicht mehr vorenthält.

Und der Dichter-Componist des „Mefistofele“? Er hat trotz dieser brillanten Revanche bis heute keine Note mehr, wohl aber ein Bändchen seltsam tiefsinniger Poesien drucken lassen, und seinem Freunde Ponchielli hat er zu dessen „Gioconda“ das Libretto geschrieben. Was er im Stillen seiner Werkstätte vorbereitet, wissen wir nicht. Eine keusche, sensitive Natur, weicht er auch darin von seinen Collegen ab, daß er das indiscrete, reclamatorische Geplauder des Journalismus nicht nur nicht sucht, sondern durch strenges Bewahren seiner schöpferischen Geheimnisse geradezu verunmöglicht. Es wäre aber ein ungeheurer Verlust für das musikalische Drama, wenn dieser hochbegabte Künstler seine schaffende Thätigkeit dem Theater für immer entziehen wollte.

Von den jüngsten Kräften verdienen folgende Namen Erwähnung: Auteri („Dolores“), ein Sicilianer von verheißungsvoller Erfindungsgabe; Libani („Conte Verde“), ein noch etwas verworrener Zukünftler, der einen „Sardanapal“ in Aussicht gestellt hat; Cagnoni gefällt mit einer anmuthigen Idylle, „Claudia“, und der in Turin aufgeführten „Francesca da Rimini“; Gobatti erweckte große Hoffnungen mit der Oper „I Goti“, stimmte dann durch die Niederlage seiner verfehlten „Luce“ das Vertrauen wieder bedeutend herab und hüllt sich jetzt in Schweigen; Branca gab eine „Catalana“, deren günstiger Erfolg durch fernere Aufführungen und neue Werke zu rechtfertigen bleibt; Mancinelli hat sich durch eine Ouverture und Zwischenacts-Musik zu Cossa's „Cleopatra“ in Rom einen guten Namen gemacht. Mancinelli gilt mit Faccio und Usiglio (Componist der beliebten opera buffa „Le Educande di Sorrento“) als einer der tüchtigsten jüngeren Orchester-Dirigenten.

Nach den Autoren die Editoren. Sie üben in Italien eine Gewalt aus, wie vielleicht in keinem anderen Lande. Daß diese Gewalt immer oder auch nur in den meisten Fällen eine für das Theaterwesen heilsame sei, wird auch der orthodoxeste Optimist

nicht behaupten wollen. Es liegen Thatsachen vor, die die Suprematie der Verleger geradezu als ein Verhängniß für die Kunst wie für die Künstler erscheinen lassen. Wie die Dinge heute nach einem hundertjährigen Schlendrian in Italien liegen, ist der Musikverleger fast unumschränkter Gebieter und weiß die Autoren, die Sänger, die Capellmeister, die Spielleute, die Impresárii und die Directoren unter sein eisernes Joch zu beugen. Ohne den Verleger vermag der Autor nichts auszurichten, da es nirgends in Italien weder ein ständiges Künstlerpersonal, noch eine ständige Direction, noch ein Repertoire an den Opernhäusern giebt. Von Jahr zu Jahr, von Stagione zu Stagione kreis't Alles in ewigem Wechsel. Wie vermöchte da ein Autor eine entsprechende Aufführung seiner Werke durchzusetzen und vor der Raubgier der Wandertruppen, die heute hier, morgen dort ihr Zelt aufschlagen, sich die Nutznießung seines künstlerischen Eigenthums zu wahren? Eine Vergesellschaftung der Autoren existirt nicht; die Versuche zur Gründung von dramatischen Associationen sind bis jetzt mißglückt, und was der brave Alemanno Morelli seit drei Jahren unter dem klingenden Namen „Congresso drammatico italiano" auf die Beine zu bringen trachtete, ist das fragwürdigste Ding von der Welt. Die italienischen Künstler besitzen auch kein Fünkchen von dem, was man anderwärts als Corpsgeist betrachtet und achtet. Die Verleger wissen das und beuten die auf ihre Allmacht angewiesenen Künstler und Kunstanstalten rücksichtslos aus.

Da ist vor Allen die berühmte Firma Ricordi, mit der nur das Haus Lucca (Inhaber der italianisirten Werke Wagner's) wirksam zu concurriren vermag, während kleinere Firmen, wie Franchi, Cottrau u. s. w. neben ihr kaum in die Waagschale fallen. Der Chef der Firma Ricordi, der selbst ein guter Musiker, hält nun die Schlüssel, zu lösen und zu binden, in seiner starken Faust. Er hat das Monopol aller bedeutenderen italienischen Werke und Aufführungen in der Hand, und wenn's

seine Laune will, gerirt er sich als unfehlbarer Musikpapst. Wehe, wer um irgend einer Ketzerei willen seine Gnade verscherzt! Ich will nicht verschweigen, daß Italien in den letzten Jahren einige glänzende Aufführungen seinem in Alles d'reinredenden Musikvormund Ricordi zu verdanken hat. Aber ebensowenig darf verschwiegen werden, daß dieses Bevormundungssystem, das sich nicht nur oft in fast unerschwinglichen Forderungen gefällt, sondern auch in Personal-Angelegenheiten die Theater tyrannisirt und ihnen vom Capellmeister bis herab zur letzten Choristin und zum Theaterschneider Namen und Bedingungen nach seinem Wohlgefallen aufzwingt, schon die heillosesten Wirkungen zu Tage förderte. Die Künstler, die Impresarii, die Municipien selbst, welche die Theater subventioniren, hängen von dem Verleger ab, welcher ihnen die Werke zur Aufführung überläßt oder verweigert, je nach Interessen oder Gutdünken. Ein Beispiel aus neuester Zeit. Das San Carlo-Theater in Neapel wollte Boito's „Mefistofele", auf den das Publikum längst gespannt ist, im Winter 1877 aufführen und wandte sich an den Eigenthümer der Partitur, den Signor Ricordi, um über die Bedingungen zu verhandeln. Wer dirigirt das Orchester? fragte Ricordi zurück. Der Capellmeister Serrao, ein anerkannt tüchtiger Dirigent, lautete die Antwort. Ach was! rief Ricordi aus, der Serrao ist nicht fähig, den „Mefistofele" zu dirigiren; schafft euch erst einen andern Capellmeister an und dann können wir weiter von der Sache reden! Natürlich warten die Neapolitaner heute noch vergeblich auf die Aufführung der so ungeduldig gewünschten Novität. Serrao ist zwar ein zuverlässiger Dirigent, aber dem Signor Ricordi keine persona grata, folglich unfähig!

Das ist mehr als absurd . . . Es fehlt nicht an zahlreichen Belägen, welche erhärten, wie oft die Qualificationen, die Ricordi den Sängern und Directoren anheftete, auf Vorurtheil, Eigensinn und Anderem basirten, was mit der vorgeblichen Wahrung der Kunst-Interessen herzlich wenig gemein hatte . . .

Welche Hemmnisse aus solchen unglaublichen Zuständen dem Fortschritte und der Consolidirung des Theaterwesens erwachsen müssen, springt in die Augen. Und doch gibt es in und außer Italien noch naive Rechtslehrer und Künstler, welche die Irrlehre vom laisser faire et laisser aller verfechten, die Kunst als freies Gewerbe preisen und dem Staate die Pflicht und das Recht aberkennen, seine leitende und schützende Hand auch im Theaterwesen walten zu lassen! Es ist hohe Zeit, daß sich der Staat seiner Aufgaben der Kunst gegenüber bewußt werde!

☞ Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco. ☜

Die interessanteste, mannigfaltigste und billigste
unter den großen politischen Zeitungen ist die

Schlesische Presse

VII. Jahrgang

Verlag von **S. Schottlaender** in **Breslau.**

= täglich 3 Ausgaben =

mit der Sonntags-Gratis-Beilage

„Deutsche Familienblätter"

welche Romane, Novellen ꝛc. der beliebtesten Autoren Deutschlands veröffentlicht.

Abonnementspreis

bei allen Postanstalten des Deutschen Reiches und Oesterreich-Ungarns
pro Quartal . . . . . M. 5.75 ₰
für die letzten zwei Monate im Quartal . . . . . M. 3.84 ₰
für den letzten Monat im Quartal . . . . . M. 1.92 ₰

☞ **Tägliche Leitartikel** von bedeutenden publicistischen Kräften.

☞ **Reichhaltigste Originalcorrespondenzen und** Original-Depeschen aus allen großen Städten.

☞ **Coursberichte und Handels-Nachrichten resp.** Telegramme von allen bedeutenden Markt- und Börsenplätzen.

☞ **Vollständige Kammerberichte** aus dem Abgeordneten- und Herrenhause, sowie vom Reichstage.

☞ **Hochinteressantes und gediegenes Feuilleton** mit Beiträgen der ersten Schriftsteller Deutschlands.

☞ Inserate ☜

für die Schlesische Presse finden in den Provinzen Schlesien und Posen hauptsächlichste Verbreitung. Preis pro Petitzeile nur 20 Pf.

☞ Probe-Nummern auf Wunsch gratis und franco. ☜

Verlag von S. Schottlaender in Breslau.

Die religiöse Krisis.

Ein atheistischer Versuch.

Aus dem Italienischen übersetzt, eingeleitet und glossirt

von

M. G. Conrad.

8°. Elegant broschirt ℳ. 4.—; fein gebunden ℳ. 5.—

Die clericale Schilderhebung.

Aus italienisch-deutschen Gesichtspunkten betrachtet

von

M. G. Conrad.

Mit einem bisher ungedruckten Document des Jesuitenpaters

C. M. Curci.

II. Auflage. 8°. Elegant broschirt ℳ. 3.—; fein gebunden ℳ. 4.—

Während die meisten, ausschliesslich vom preussisch-deutschen Standpunkt aus den sogenannten Culturkampf behandelnden Bücher das denkbar Erstaunlichste an Langweiligkeit leisten, sind die vorliegenden Werke mit einem Esprit geschrieben, wie er an Deutschen selten gefunden wird, und wir können dieselben mit gutem Gewissen selbst Denen empfehlen, welche sich auf politische Lectüre sonst nicht gern einlassen. Conrad schreibt nicht nur treffend, sondern auch geistreich, und in Folge dessen in jeder Beziehung packend. (Hamburg, „Reform".)

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Verlag von S. Schottlaender in Breslau.

Das italienische Volk

im Spiegel seiner Volkslieder.

Von

Otto Badke.

Durch ihre Geschichte lernt man die Thaten und Schicksale der Völker; durch ihre Lieder sieht man ihnen in's Herz!

Fr. Bodenstedt.

Unter diesem Titel veröffentlicht Otto Badke eine überaus werthvolle und interessante Sammlung von italienischen Volksliedern; theils im Urtext, wie sie vom Volke gesungen werden, theils in deutscher Uebersetzung mit eingehenden sachlichen Erläuterungen. Verfasser kennt Land und Leute genau, ist vertraut mit Sprache, Literatur und Sitten des Landes, wie dies eben nur längerer Aufenthalt und eingehende Studien ermöglichen. Er hat in diesem Buche so manche schöne Perle italischer Volksdichtung, die begraben und vergessen im Sande lag, gesammelt und sie zusammengereiht zu einem reizenden Lieder-Kranz, der als ein entschieden werthvoller Beitrag zur Geschichte der italienischen Volksdichtung bezeichnet werden muß und der sicherlich von jedem Freunde italischen Landes und Volkes mit Interesse willkommen geheißen wird.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes.

Verlag von S. Schottlaender in Breslau.

Frauengestalten.

Edlen Frauen gewidmet

von

Richard Voß,

Verfasser der „Scherben".

Elegant broschirt Preis M. 5.—; fein gebunden M. 6.—

Mit hohem, gewaltigem Klang hat Richard Voß hier das Lied der Lieder angestimmt — das Lied von der Herrlichkeit der Frau! „Frauengestalten" führt er uns vor, aber nicht die lieblichen Geschöpfe, strahlend in Wonne und Freude, mit rosigen Wangen in der Verklärung friedvollen Glücks, nein, dem Martyrerthum der Frau gibt er Gestalt, dem Martyrerthum, das sie auf sich genommen, weil gar zu heiß sie liebt und sie gar zu feste Treue hält, darüber wird thränenschwer ihr sonniges Auge, das heitere Lächeln erlischt, ihr edles Herz wird elend und — bricht! — Und in ernster Ergriffenheit rufen wir aus: Weh' uns, daß der Dichter nur die Form, nicht den Inhalt erfunden hat!

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen
des In- und Auslandes.

Druckfehler-Berichtigung.

Seite	35	Zeile	20	lies	Atmoſphäre	ſtatt	Atmoſhäre
=	42	=	9	=	ihre	=	ihren
=	49	=	23/24	=	jo t'amo	=	'amo
=	53	=	29	=	ſeinen	=	ſein
=	55	=	14	=	außerordentlich	=	außerhalb
=	60	=	23	=	Selbſtzucht	=	Selbſtſucht

BOSTON COLLEGE
3 9031 020 62680 0

Verlag von S. Schottlaender in Breslau.

Meine Beziehungen
zu
Ferdinand Lassalle
von

Helene von Racowitza
geb. v. Dönniges.

— Sechste Auflage. —

Preis elegant broschirt 3 *M.*, fein gebunden 4 *M.*

Nachstehend einen Auszug der Besprechung dieser Memoiren in der „Gegenwart“:

„Diese Aufzeichnungen, die schon bei ihrem ersten Abdrucke in der „Schlesischen Presse“ ein ungewöhnliches Aufsehen erregt haben, werden jetzt, da sie in Buchform vorliegen, durch ganz Deutschland eine starke Verbreitung finden. Alle Welt weiß, welche verhängnißvolle Rolle Helene von Dönniges im Leben des geistvollen Ferdinand Lassalle gespielt hat. . . . . Jetzt hat diese selbst als Frau von Racowitza, die Hauptbetheiligte, das Wort ergriffen. Diese Schrift wirkt nicht wie eine tendenziöse Vertheidigung und eine advokatorisch spitzfindige Rechtfertigung des nicht zu Rechtfertigenden. Sie wirkt vielmehr wie eine einfache wahrhafte Darstellung des Sachverhaltes. Alle, die Ferdinand Lassalle persönlich gekannt haben, und es leben derer ja noch genug, müssen zugeben, daß die Worte, die die Verfasserin ihm in den Mund legt, die Handlungen, die sie von ihm mittheilt, durchaus den Eindruck des Glaubwürdigen machen. Die Persönlichkeit dieses merkwürdigen Mannes ist wohl niemals echter geschildert worden, als von dieser klugen, scharf beobachtenden Frau, die ihn unter den eigenthümlichsten Situationen allerdings am besten kennen zu lernen und am besten zu studiren Gelegenheit gehabt hat. . . . . Das Buch ist durch und durch decent, mit feinem Takt, geistvoll und mit überraschender Correctheit geschrieben, dabei in der Anlage und Composition so geschickt und fertig, daß man nirgends die literarische Anfängerin erkennt. . . . . Es ist ein literarisch und psychologisch werthvoller Beitrag zur Charakteristik eines der interessantesten Männer unserer Zeit.“

„Gegenwart“ (Nr. 17, vom 26. April 1879.)

Vorräthig in allen Buchhandlungen.

Verlag von S. Schottlaender in Breslau.

Harmlose Briefe
eines deutschen Kleinstädters.

Von

Paul Lindau.

Zweite, vermehrte Auflage.

2 Bände.

8°. Elegant broschirt *M.* 6.—; fein gebunden in 2 Bänden *M.* 8.—

Dramaturgische Blätter.

Von

Paul Lindau.

Neue Folge. 2 Bände.

8°. Elegant broschirt *M.* 10.—; fein gebunden in 2 Bänden. *M.* 12.—

Ueberflüssige Briefe
an eine Freundin.

Von

Paul Lindau.

3. Auflage.

8°. Elegant broschirt *M.* 4.—; fein gebunden *M.* 5.—

Nüchterne Briefe aus Bayreuth.

Von

Paul Lindau.

Achte durch eine Vorrede des Verfassers vermehrte Auflage.

8°. Elegant broschirt. Preis *M.* 1.50.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- u. Auslandes.
Vorräthig in jeder guten Leihbibliothek.